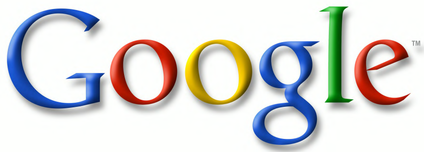
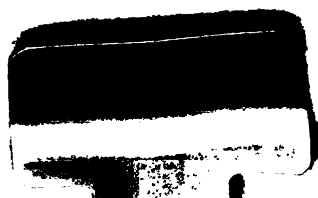

Google





Manzoni

LA

RIFORMA ROMANTICA

NELLA TRAGEDIA MANZONIANA

STUDIO CRITICO

DEL

Dott. Prof. PIO FERRIERI



SIRACUSA
TIPOGRAFIA ANDREA NORCIA

1879

maggio

LA

RIFORMA ROMANTICA

NELLA TRAGEDIA MANZONIANA

Estratto dalla cronaca del R. Liceo-Ginnasio Gargallo nell'anno scolastico 1877-78.



N.B. Essendo il Professore incaricato della dissertazione da inserirsi in questa cronaca venuto meno all'impegno per cause indipendenti dalla sua volontà, il Prof. Pio Ferrieri, dietro ufficio fattogli dal Consiglio degl' Insegnanti nella seduta preliminare del corrente anno 78-79, si è gentilmente prestato a ripararvi col presente lavoro.

LA PRESIDENZA

LA

RIFORMA ROMANTICA

NELLA TRAGEDIA MANZONIANA

STUDIO CRITICO

DEL

Dott. Prof. PIO FERRIERI



SIRACUSA

TIP. DI ANDREA NORCIA

—

1879

I.°

La riforma romantica è uno dei fatti letterari più complessi e degni di studio dei tempi moderni.

Tradizioni vecchie e nuove, principî nazionali e forestieri, medio evo e società moderna, libertà e assolutismo, smania di novità e spirito di conservazione, misticismo sentimentale e razionalismo filosofico, realità e idealità, naturalismo e convenzionalismo, sono i molteplici e difformi elementi, che fondendosi insieme non sempre felicemente, costituirono il *romanticismo*. Non fu un fatto parziale all' Italia, in cui anzi si manifestò un po' più tardi che altrove e per influenze straniere, ma comune alle più civili nazioni d' Europa, Inghilterra, Germania, Francia. Fu preparato da varie cause non uguali da per tutto; assunse forme diverse secondo l' indole dei popoli presso cui si svolse, secondo le condizioni politiche e civili, da cui trasse alimento. In Italia esso anima la parte più vitale del movimento letterario della prima metà del nostro secolo.

Il romanticismo presso di noi segna il terzo momento della *Rinascenza moderna*, che move dal trattato d' Aquisgrana, di cui il primo, svoltosi tra il 1748 e il 1789, è rappresentato dal Metastasio e dal Goldoni, dal Parini e dall'Alfieri; il secondo tra il 1789 e il 1815 da Vincenzo Monti e Ugo Foscolo. In questi 60 e più anni tutto è trasformazione rapida, miglioramento, progresso. La vita civile si ritempra vigorosamente ed elabora con ardore i germi che maturati produrranno più tardi l' albero rigoglioso del risorgimento nazionale. La letteratura si allarga e rinsangua nel concetto come nella forma. Dalle riforme dei dispotismi illuminati di Maria Teresa, Carlo Emanuele III, Leopoldo I, Carlo e Ferdinando Borbone, si arriva al concetto dell'indipendenza politica formatosi sotto il regno italico, e all'idea unitaria vaga e indeterminata, che piglierà consistenza repubblicana con G. Mazzini, monarchica con Camillo Cavour. Dal dramma melodico e geniale del Metastasio, dalla feconda commedia umana del Goldoni, dall'opera poetica squisitamente civile del Parini si passa al fremito rivoluzionario della tragedia alfieriana, al largo ecletismo storico della poesia di Vincenzo Monti , all'arte passionata robusta, classicamente moderna del Foscolo.

Tra il 1815 e il 1848 si svolge il terzo momento che nell' esplicare i concetti dei due primi, nell' assimilare elementi nuovi, nel tramutar forme usate e stantie in nuove e più vive, meglio risponde

alle mutate condizioni storiche del paese. In esso il critico scorge due correnti diverse di sentimenti e d' idee, che procedono non in senso opposto ma parallelo, finchè divergono in una corrente sola, e si confondono in un ordine unico di pensieri che ha per termine fisso il risorgimento patrio, la libertà e l'unità nazionale; voglio dire la corrente del romanticismo cattolico e religioso, e quella del classicismo scettico e pagano, rappresentata la prima da Alessandro Manzoni, la seconda da Giacomo Leopardi.

All'ombra di questi due nomi immortali si raccolgono due categorie di pensatori e di artisti: quelli che stanchi dei moti incomposti della rivoluzione (e sono i più), smarriti tra lo sfacelo delle vecchie istituzioni e i tremendi disinganni del 1815, si abbandonano sitibondi di fede all' ideale religioso; e dolorosamente adagiati sul letto lor preparato dalla restaurazione, attendono con filosofica calma tempi migliori non senz'affrettarne l'arrivo mediante il lavoro tranquillo dell' intelligenza: quelli che contristati dalle miserie presenti e dal fosco aspetto dello avvenire, si raccolgono mestamente in sè stessi imprecando alla vanità del tutto con quell'amara ironia, con quella fierezza di sentimenti che non isnerva ma sprona a fatti magnanimi.

I primi nel moderno movimento letterario italiano si riconnettono col Parini e col Monti della cui opera artistica ritraggono il carattere civile e il colorito storico; nell' indirizzo generale delle let-

terature oltramontane che tanto agirono sulla nostra in questo momento, coi fratelli Schlegel, con Madama di Staël, con Chateaubriand, Alfonso de Lamartine, onde attingono l'idealità religiosa, il sentimentalismo moderno. I secondi nell' amore ardente alla patria, nel contrasto tra il senso e la ragione il dubbio e la fede, nel culto passionato delle tradizioni classiche proseguono l'opera dell'Alfieri e del Foscolo: nello spirito inquieto e ribelle, nell'analisi profonda del sentimento, nella fresca riproduzione della vita umana, risentono di Lord Byron, di Wolfango Goethe, del Béranger. Gli uni e gli altri entusiasti della grandezza nazionale, sebbene discordi nei mezzi per raggiungerla, si vanno avvicinando via via, finchè finiscono per accordarsi a combattere sullo stesso terreno in servigio diretto del paese.

L'arte romantica prima religiosa e tranquilla si trasforma negl' inni di guerra del Berchet, nel romanzo rivoluzionario del Guerrazzi; l'arte classica prima scettica e negativa nella tragedia neoghibellina del Niccolini: entrambe infine ricongiunte a nobile intento metton capo alla satira fina, graziosamente paesana, efficacemente civile di G. Giusti.

Il sole classico e la luna romantica sono così tramontati e per sempre, e dei loro raggi omai non resta che il riflesso più limpido e sereno. Fausto si è di bel nuovo stretto in amoroso connubio con Elena. Il romanticismo deposto l'involucro del misticismo fantastico, smesse le preoccupazioni poli-

tiche e religiose, ci ha lasciato in retaggio la parte più sana e immanente dell'opera sua, voglio dire il senso più squisito della realtà, la coscienza più vasta del mondo moderno, la popolarità nella sostanza come nella forma dell'arte. Il classicismo spoglio delle forme morte e de' gretti pregiudizi, abbondonate le velleità del pessimismo e della negazione universale, si è trasformato in una intuizione più vera storicamente, più viva e profonda esteticamente del mondo greco e romano; e all'arte moderna un po' scolorita e vaporosa ha lasciato l'esempio salutare della trasparenza e genialità della forma.

La letteratura moderna adunque non è nè classica nè romantica, ma positiva, umana, realista. A W. Goethe al Tieck al Novalis successero in Germania Heine, Hamerling: al Chateaubriand e Béranger in Francia, Victor Hugo e Alfredo de Musset, e a questi Victor Cherbuliez ed Emilio Zola. Al Manzoni e Leopardi in Italia, l' Aleardi e il Prati, e a questi il Carducci, il Rapisardi.

Sia pure che la produzione fantastica proceda oggi più meschina e scomposta che non pel passato; sia pure che il dilettantismo letterario e un nuovo realismo arcadico minacci di prendere il posto della grande arte geniale che è sempre frutto di studi severi e di potenti facoltà estetiche, contemperanza intima della realtà coll'idealità; per noi è languore, è spossatezza, è decadenza passeggera,

più apparente che reale, più esteriore che interiore: l'intelligenza e la fantasia oscillanti e smarrite, notomizzano anche troppo la realtà, perchè non hanno ancora trovato un grandioso ideale umano, che risponda al concetto positivo della vita moderna: ma la società cammina in avanti, e l'*excelsior* è il grido comune; la via diritta alla conquista del vero è aperta; la coscienza scientifica della natura e dell'uomo si va ogni dì più determinando per via dei rapidi progressi delle scienze morali e sperimentali; la percezione più vasta del vero, non ne dubitiamo, schiuderà la strada all'intuizione più profonda del bello. Infatti l'antichità è riapparsa animata da un sentimento nuovo e più squisito; gl'ideali estraumani son morti per sempre; la rappresentazione della vita è più vera; le facoltà fantastiche più regolate dal progresso della ragione: e l'arte se oggi rimpicciolisce divaga e si stempera nel contrasto delle idee e dei sentimenti proprio del periodo di transizione che attraversiamo, si solleverà di bel nuovo, ne siam certi, a più vasti e originali concepimenti; e i germi che si elaborano in segreto, matureranno in appresso sani e rigogliosi.

Oggi il lavoro critico, l'indagine storica e scientifica concentra in sè tutte le facoltà umane, e se tempera momentaneamente l' esuberanza immaginativa, e genera spossamento nelle facoltà inventive, è feconda di grandi risultati per l'avvenire.

La critica è la forma, dirò così, classica e più

fruttuosa dei tempi nostri; anch' essa abbandonata al volgo degli scribacchiatori, riesce e futile e meschina, ma presso i migliori ha trovato il suo vero metodo; e il lavoro sin qui compiuto è serio davvero, e propedeutica efficace al nostro risorgimento scientifico e letterario. Ma largo è ancora il campo inesplorato; e per non uscir dalla storia della nostra letteratura modernamente in tante parti ricostruita v'hanno sempre in essa fatti importanti da studiar con profitto. Tra questi è la riforma romantica sulla quale manca ancora, a quel ch' io mi sappia, un lavoro speciale compiuto e largamente informato al metodo positivo della critica moderna. Forse la breve distanza che ci separa da essa, dispone troppo facilmente l'animo nostro a dei preconcetti, e c'impedisce di esaminare il soggetto in sè stesso con criteri larghi sereni oggettivi. Ma non per questo riuscirebbe meno opportuna una storia critica del romanticismo, in cui si compendia tanta parte della vita civile e letteraria del secolo nostro. Indagare le cause che lo prepararono in Italia e fuori, determinarne i rapporti tanto colle nostre anteriori condizioni letterarie, quanto colle letterature straniere d'Inghilterra Germania e Francia; descrivere lo stato politico e civile del nostro paese quando vi penetrò primamente; tener dietro al suo svolgersi e tramutarsi nei due periodi alquanto distinti l'un dei quali va dal 1815 al 1831, l'altro dal 1831 al 1848; far la storia delle lunghe e astiose polemiche che

promosse, degl'ingegni che vi presero parte, dei generi letterari che si modificarono o sursero nuovi sotto la sua influenza; metterne in rilievo con imparzialità di giudizio la parte sana duratura e originale, come l'erronea passeggera e accattata dal di fuori, le teoriche vere come le esagerazioni, gli effetti salutari come i danni; assegnare in una parola alla riforma romantica il posto e il valore che le compete nella storia della nostra letteratura, tutto ciò dovrebbe essere ufficio di chi si ponesse a studiarla compiutamente.

Noi siamo ben lungi dall'adempiere a tanto con questo scritto, nel quale ci proponiamo il modesto intento di esaminare l'indole della riforma romantica in un solo autore, Alessandro Manzoni, e non in tutte le forme d'arte, di cui ci ha lasciato esempio immortale, ma in un sol genere letterario da lui rinnovato, la tragedia.

Qual differenza passi tra la tragedia classica e romantica; in che veramente consista la riforma drammatica manzoniana; qual posto letterariamente competa alle due tragedie il Carmagnola e l'Adelchi nella storia delle produzioni drammatiche; ecco quello che intendiamo brevemente determinare.

II.

Il dramma è la forma letteraria più grandiosa e complessa, che meglio di ogn'altra ritrae l'indole

di un popolo, che più vastamente ne riproduce la vita pubblica e privata, materiale e morale: componendosi del racconto epico e del monologo lirico si svolge nella sua ampiezza regolare dopo la fioritura di questi due generi e nei periodi chiamati riflessi o di perfezionamento delle letterature, quando un popolo nella cultura e nell' uso della lingua è giunto a maturità vigorosa. Come forma essenzialmente democratica, che s'ispira alle condizioni sociali onde sorge, è la più soggetta a tramutamenti e modificazioni tanto nella sostanza quanto nelle qualità artistiche. Ogni forma di civiltà, ogni secolo, e son per dire, ogni generazione ha il proprio teatro, che ne rende immagine. L'Ellade quando nutriva in seno la forte generazione dei maratonomachi, ebbe la tragedia eroica, grandiosamente ideale di Eschilo e di Sofocle, la cui arte esercitò potente efficacia sulla vita morale e civile dello stato; e poco dopo nél trasformarsi della democrazia ateniese il dramma più psicologico, più umano, più reale, con Euripide. Il popolo latino, il meno fecondo nella produzione drammatica originale,

. . . . vestigia graeca
Ausus deserere, et celebrare domestica facta,

seppe colle *Praetextae* trovare un genere più nazionale, e improntò talora l'imitazione greca di un carattere proprio. Il medio evo ebbe un fedele ritratto delle sue cree nze nel dramma liturgico cristiano. Più tardi nella forte e prospera Inghilterra dagli *Holis*

plays si svolge la grande tragedia nazionale shakesperiana nella sua doppia forma storica e romantica. Nella Spagna ascetica e cavalleresca dalle rozze leggende medievali sceneggiate si esplica l' *Atto sacramentale*, il dramma religioso allegorico di Lopez de Vega e Calderon. La Germania, dopo i *geistliche Schauspiele* del periodo eroico religioso, i nuovi drammi sacri di Giovanni Fachs nel 500, le tragedie bibliche di Klopstock, ebbe infine il dramma classicamente nazionale e più vero nella sua idealità con Lessing, il più geniale dramma storico idealizzato con F. Schiller, la grande tragedia umana insieme e filosofica con Wolfango Goethe. C'è uno svolgimento spontaneo in tutte queste forme drammatiche che riflettono via via il trasformarsi delle condizioni sociali.

Non così favorevoli auspicî arrisero all' Italia e alla Francia, cui mancò sino ai tempi nostri un teatro pari all'inglese e al tedesco, sebbene dal secolo XIV sino all'evo moderno nella storia delle lettere e delle arti abbian tenuto il primo posto. Per infausto complesso di cause politiche e letterarie, per difetto di un potente ingegno drammatico quale ebbe la Grecia in Eschilo, l'Inghilterra in Shakespeare, dalla *sacra rappresentazione italiana*, dal *mistero* francese non si esplicò la grande e vera tragedia artistica nazionale: l' imitazione classica e la decadenza politica tolsero originalità e colorito storico ai tanti monumenti drammatici di que-

ste due nazioni, i quali in mezzo ai loro gravi difetti hanno pur sempre quadri parziali stupendi, e nel loro bene come nel loro male riflettono in qualche modo le facoltà artistiche, la vita del popolo che li produsse.

Ma nei tempi moderni dovevano anch'esse riscuotersi dal classico sonno. Dopo la rivoluzione francese una nuova società si svolge dal seno dell'antica. Col sorgere di nuove istituzioni, col diffondersi di nuovi concetti e sentimenti si trasforma anche la cultura. Un'impetuosa corrente politica rimescola e mette fra loro in comunicazione tutti i popoli d'Europa. Lo spirito delle moderne letterature nordiche penetra anche nelle due nazioni figlie primigenie di Roma antica. Al rinnovamento sociale, al nuovo rigoglio delle facoltà fantastiche dovea inevitabilmente rispondere il trasformarsi dell' arte drammatica. Era una necessità storica, che il dramma uscisse allora dalla cerchia ristretta dell' imitazione classica, e rianimato da un sentimento novello assumesse forme più larghe e più libere nello svolgimento dell'azione e dei caratteri, conforme ai modelli del teatro romantico. Alessandro Manzoni ingegno poderoso e audacemente novatore che in sè accoglieva gli spiriti della moderna società, colse propizio questo momento per abbattere il classicismo nella sua rocca più inespugnabile, il teatro; e scrisse la nuova tragedia. In quali condizioni spe-

ciali e sotto quali influenze straniere dirette, lo vedremo più tardi.

La riforma drammatica manzoniana consta di due parti, la teorica e l'esempio, la critica e il lavoro originale. Nella lettera al Chauvet *sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* con forza dialettica meravigliosa e con originale genialità di critica svolse i criteri della nuova poetica. Nel Carmagnola e nell'Adelchi li tradusse o almeno si propose tradurli in atto. Non confondiamo, come ha fatto qualche scrittore moderno, l'opera del critico con quella del poeta. Ciascuna ha per noi un valore suo proprio, e ben distinto. E il Manzoni che, modestamente incerto sulla buona riuscita della sua opera poetica, teneva alla dirittura delle sue argomentazioni critiche, ond'essere apprezzato equamente, ci raccomanda questa distinzione di giudizio.

Nella morfologia storica vi hanno momenti in cui l'arte move di conserva colla critica; in cui in uno stesso individuo si svolgono simultanei e quasi vigorosi del pari il senso poetico e il senso critico. Sono i momenti, in cui una specie estetica, direbbe il Trezza, scompare per dar luogo ad un' altra più corrispondente allo spirito dei tempi cambiati; una forma vecchia finisce e se ne svolge una nuova più storicamente vera. L'artista che seconda questa trasformazione, è necessariamente critico; egli giudica e combatte in difesa dell opera propria contro i rigidi e il più delle volte insolenti conserva-

tori. Tale è il momento della riforma romantica in Italia; e il Manzoni autore suo principale, fu artista originale e critico a un tempo. Infatti animò di un nuovo spirito la lirica religiosa e civile, ed espose i principî della nuova scuola nella *Lettera sul romanticismo*; rinnovò la tragedia e scrisse la lettera al Chauvet; diede all' arte nazionale un nuovo genere letterario nei *Promessi Sposi*, e dettò il *Discorso sul romanzo storico; risciacquò i suoi cenci* nelle acque dell'Arno, e scrisse le lettere filologiche. Però ci affrettiamo a dirlo qui incidentalmente, la sua opera di critico e di artista non procedette sempre ugualmente inappuntabile. Quale riformatore drammatico, i suoi ragionamenti teorici nella parte in cui combatte i vizi del sistema classico, a parer nostro, hanno un massimo valore assoluto e sfuggono ad ogni censura, mentre ci sembra esser riuscito imperfetto nella produzione originale: sommo per contrario e insuperabile nella composizione del romanzo, non fu sempre vero anzi talora sottilmente sofistico nel discorso critico. Ecco perchè dicemmo che l'efficacia del lavoro d'artista va giudicata distintamente dalla bontà della sua opera critica.

Non fu il Manzoni che primamente determinò la differenza tra la tragedia classica e romantica. Nella storia delle produzioni drammatiche essa esisteva di fatto da circa tre secoli. Chi prima di ogni altro ne delineò i caratteri con una critica arditamente novatrice se non sempre retta e impar-

ziale, fu Guglielmo Schlegel nelle sue *Lezioni di letteratura drammatica*.

Teatro classico e teatro romantico, ecco la grande divisione da lui introdotta. Autori del primo sono i Greci e i Romani, e i loro moderni imitatori francesi e italiani: autori del secondo gli Spagnuoli gl' Inglesi e più tardi i Tedeschi. Sostanzialmente diverso ne è il concetto animatore; opposte le leggi che lo governano; impari i meriti letterari. La mitologia eroica e il principio pagano informano i monumenti del teatro classico: l'osservanza delle tre famose unità d' azione di tempo e di luogo, ne costituisce l'indole caratteristica. Se ne eccettui qualche tragedia greca, tutto il teatro romano antico non che l'italiano e francese moderno, è teatro d'imitazione, che non ha alcun monumento grande davvero e perfetto. Lo spirito della storia nazionale e il principio cristiano anima invece i monumenti del teatro romantico. Esso intende in un senso diverso dai classici l'unità d'azione, e non cura affatto l'osservanza delle due unità di tempo e di luogo. Ad esso compete originalità grandezza perfezione. *Calderon è poeta sommo, se altri mai al mondo merita questo nome.* Shakespeare è il più gran genio del mondo. Il dramma moderno se non vuole portar seco il germe delle mortalità, deve essere informato al sistema romantico. Questi sono i criteri drammatici fondamentali di Guglielmo Schlegel.

Il Manzoni avea intelletto più sereno, gusto

più fine, senso critico più acuto, ma nella sostanza s'accordava coi pensamenti dell'illustre viennese, caposcuola del romanticismo tedesco. Dalle sue dottrine procede direttamente la riforma drammatica manzoniana.

Con essa il gran milanese si propose di rivendicare il dramma dalla perniciosa servitù del classicismo pseudo-aristotelico, e ridonargli naturalezza e verità. Egli vagheggiava la grande tragedia dall'azione larga e svolgentesi con tranquilla spontaneità, dai caratteri finamente ritratti, dal dialogo vario e animato, reale insieme e ideale, storicamente vera, sinceramente nazionale, artisticamente perfetta. Lo scopo era nobile e generoso: il bisogno di questa nuova forma d'arte drammatica, universalmente sentito dagl'Italiani.

Prese dunque il Manzoni a dimostrare teoricamente, come le due famose unità, da tre secoli regolatrici del teatro classico d'imitazione, erano leggi arbitrarie, irragionevoli, sorgente funesta onde rampollano tutti i gravi difetti che lo viziano. Praticamente compose due tragedie informate alle nuove dottrine. Che cosa ha dato all'Italia A. Manzoni col Carmagnola e coll'Adelchi? Possiamo dirlo sin d'ora. Egli ha arricchito l'arte nazionale di una forma letteraria, che non possedeva. Egli ci ha lasciato un illustre esempio di tragedia storica idealizzata, quale aveano gl'Inglesi e i Tedeschi, in opposizione alla tragedia classica quale fu concepita dagl'Italiani e

Francesi prima di lui. Nell'invenzione della favola come nella sua orditura, nello svolgimento dei fatti come dei caratteri, nella sostanza come nella forma, egli segue un sistema opposto al classico, il sistema che ha per fondamento il vero storico. La sua tragedia non ha alcuna connessione col teatro tragico dell'Alfieri, del Monti, di Corneille, Racine, Voltaire; ma procede mediatamente da Shakespeare, immediatamente da Schiller e Goethe. Riccardo II ed Enrico VIII sono i suoi più antichi antenati: Wallenstein, Goetz di Berlichingen, il conte Egmont i prossimi progenitori.

L'opera sua segna un progresso nella storia della critica e dell'arte nazionale? Qual valore assoluto e relativo hanno i criteri che informano le nuove teoriche? Le sue produzioni drammatiche rispondono alle intenzioni critiche? Sono lavori artisticamente perfetti? Quale efficacia ebbe il suo esempio nell'indirizzo posteriore della drammatica italiana? Lo vedremo via via nell'esame del suo sistema tragico in rapporto col classico, e nel giudizio letterario delle due tragedie.

Ma anzi tutto una considerazione preliminare. Dicendo che il sistema tragico manzoniano è affatto opposto al classico seguito per tre secoli circa dagl'Italiani e dai Francesi, intendemmo di metter fuori del campo delle nostre osservazioni il teatro greco e romano, e prender solo per termine di confronto la tragedia classica di imitazione, quale fu

intesa in Italia dal Trissino, che diede nel 500 il primo esempio di tragedia regolare, sino all'Alfieri e al Monti, e in Francia dal Montchretien e dal Mairet, che nei primordi del 600 portarono sulla scena le prime tragedie modellate sulle tre unità, sino al Voltaire al Chenier al Raynouard. Infatti la vera tragedia greca del periodo classico, il monumento più splendido dell'ingegno ellenico, non ha a che far nulla colla tragedia italiana e francese d'imitazione, dove di quella non sono riprodotte che le forme esteriori, viziose nella copia perchè dissociate dallo spirito e dal concetto tragico che informava l'originale. É da lunga pezza dimostrato, che l'essenza del dramma greco fu troppo mal compresa e svisata dai suoi imitatori; che Eschilo, Sofocle e molto meno Euripide non imposero mai a sè stessi l'osservanza di quelle regole fisse, con cui i retori del rinascimento incepparono la libertà dell'arte drammatica; che le due unità di tempo e di luogo non furono da quelli sempre mantenute, (1) ed erra chi in esse ripone il carattere essenziale del dramma classico; che se i Greci si uniformarono il più delle volte a siffatte norme, non fu in omaggio a un precetto riconosciuto immutabile e intrinseco

(1) Le Eumenidi e l'Aiace di Eschilo p. es. ed altre tragedie del periodo classico non sottostanno al precetto dell' unità di luogo.

alla natura dell' arte, ma ad una pratica spontanea che rispondeva agli antichi usi teatrali, alle parziali esigenze della loro scenica rappresentazione, e sopra tutto a un modo speciale d'intendere l'unità di azione consono all'indole dei soggetti eroici tolti ad argomento delle loro tragiche composizioni. È da un pezzo dimostrato che le due famose unità erroneamente si chiamano *aristoteliche*, perchè Aristotile che non fu un pedante, ma il più vasto e acuto intelletto dell'antichità, Aristotile che avea posto a fondamento dell'arte l'imitazione della natura, la rappresentazione del verosimile, non poteva dettare un precetto tanto arbitrario e antiestetico che veniva a negare ogni potenza alla fantasia umana e a confondere la verisimiglianza poetica colla materiale realtà dello spettacolo scenico. È noto da un pezzo che lo Stagirita non fece mai menzione dell' unità di luogo, che nella sua Poetica mirabile per finezza di gusto e severità di raziocinio ricorda soltanto l'unità di tempo come una pratica dei poeti tragici greci senza darle valor di precetto (1); che in Italia il primo a formularlo rigorosamente e attribuirlo ad Aristotile fu il Castelvetro nel Commen-

(1) Nel determinare la differenza tra la tragedia e l'epopea le sue parole suonano precisamente così: ἡ μὲν (τραγῳδία) ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι, ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῶ χρονῶ. Altrove però nota che da prin-

to tanto celebrato della Poetica aristotelica: (1) in Francia l'Aubignac e il coetaneo di Racine, il retore più famoso del dispotismo accademico di Luigi XIV, Niccolò Boileau, autore di un'*Arte poetica* che fu il codice assoluto della critica e della poesia sino al rinnovamento romantico (2). É dimostrato da un pezzo che con abitudini teatrali affatto diverse, con disforme natura geniale, attingere materia tragica dall'antico repertorio mitologico e uniformarsi pedissequamente alla pratica di una letteratura, da cui ci separa non solo un lungo intervallo di secoli, ma diversità immensa di leggi di religione di sentimenti, non è un imitare il magistero della grande arte dei greci, ma uno scimmiottare meschino senza verità, senza interesse. L'opera d'arte, è un organismo vivente, ha detto M. Taine, è come una pian-

---

cipio le tragedie avevano maggior libertà; e che la estensione della favola non si può stabilire a priori: Nel Cap. VII dice esplicitamente: Quanto più la favola estenderà i suoi confini senza danno della perspicuità tanto più sarà bella, la buona dimensione è quella che comprende tutti gli avvenimenti i quali legati dal vincolo della verisimiglianza e della necessità sono atti a far compiere un passaggio dalla felicità alla sventura e viceversa.

(3) Cfr. Poetica d'Aristotile volgarizzata esposta per L. Castelvetro. Basilea 1576. Pag. 108 170-171.

(4) Sono famosi i due versi, ove con rigida pedanteria egli afferma il dogma delle tre unità.

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le theâtre rempli.

ta che respira e si nutre in un' atmosfera determinata fuori della quale inaridisce e muore.

Ciò posto vediamo qual differenza passi tra il vecchio sistema tragico, e il nuovo manzoniano nell'invenzione della favola, nell' orditura dell' azione, nella pittura dei caratteri, nel dialogo, nella lingua, nello stile.

Fondamento del dramma non è altro che il vero storico. Il poeta non può e non deve mutilare, travisare la storia in servigio degli effetti drammatici o d'idee preconcette: no, la sua regola, la sua misura, la dominatrice assoluta deve essere sempre e in tutto la storia: se ha criterio deve saper scegliere da essa il fatto tragediabile, se ha genio, saper cavare il dramma dai grezzi materiali dati, senza offender mai la verità storica. Questo è il principio essenziale della poetica manzoniana. Da questa rigida teorica, che ora non discutiamo criticamente, derivano tutte le innovazioni della sua tragedia, tutte le differenze che la separano dalla classica.

Come prima conseguenza abbiamo in essa l'abbandono dei soggetti eroici e mitologici, e il ritorno ad argomenti di vero e proprio dominio storico. Da qualunque materia, purchè l' artista la rispecchi con efficacia nelle sue facoltà fantastiche, e vi lavori sopra con genialità, può uscir fuori, noi lo sappiamo bene, un monumento d' arte immortale. L' argomento in arte ha un valore affatto secondario. Soggetto greco romano orientale, antico me-

dievale moderno, noto o ignoto, storico o inventato, ipotetico o criticamente certo, pel critico dell' arte vale lo stesso; purchè egli possa dire a chi ha maneggiato questa disforme materia — nell'opera vostra c'è vita, contrasto, movimento; c'è il dramma vero grande umano.—Per questa considerazione la scelta del soggetto può esser cosa affatto indifferente e non influir nulla nel progresso dell' arte. Ma quando una pratica superstiziosa è riuscita a togliere a lei anche questa libertà di scelta, e costringendo violentemente gl'ingegni in una cerchia di soggetti limitati, ha finito per mortificare le facoltà estetiche; quando la qualità del marmo è impedimento alla perfezione della statua, la natura della tela sciupa il quadro, l'argomento vizia il dramma, allora può essere di alta importanza artistica abbattere questa superstiziosa pratica, allargare il campo degli argomenti acconci ad essere drammatizzati.

Dalla Sofonista del Trissino all'Aristodemo del Monti, dal Cinna di Corneille all'Oreste del Voltaire, i tragici italiani e francesi attinsero quasi sempre materia ai loro drammi dalla storia greca e romana.

La saga eroica di Tebe Corinto e Troia, le avventure della famiglia di Pelope e di Labdaco, le vicende di Bruto Cesare Nerone ecc. fornirono i soggetti preferiti a quanti vollero calzare il coturno. Era naturale. Posta per principio l'imitazione classica e l'osservanza delle tre unità veniva ad essere

un sottinteso l'opportunità di attingere la materia tragica dalla storia dei due popoli classici, e rimaneggiare argomenti trattati dai tragici greci e romani. Con soggetti ridotti la più parte ad uso di poesia era più facile che con altri presi da terreno vergine fare una tragedia tollerabile secondo le regole. V'erano riusciti sommi un Eschilo, un Sofocle, un Euripide? E perchè non l'avrebbero potuto gli eredi naturali dell'ingegno e dell'arte ellenica?

E poi questa scelta risparmiava la fatica di preparare con qualche serietà di studio la materia tragica. Il fondo storico e leggendario era noto ad ogni uomo di mezzana coltura; poichè tutta l'educazione classica delle scuole consisteva nel rimpinzare la mente di favole mitologiche e di fatti eroici senza mai penetrarne lo spirito con qualche senso di critica. *Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge,* era il precetto oraziano. I poeti dunque pigliavano senza discuterlo il dato della tradizione, modificandolo fantasticamente senza scrupoli se questo fosse sembrato utile all'effetto drammatico. Essi non pensavano menomamente di portare l'indagine critica sopra i soggetti, su cui dovevano lavorare. L' interesse storico era affatto alieno dalle loro intenzioni.

E poi la tragedia era μίμησις πράξεως σπουδαίας, (è la definizione d'Aristotele); doveva ritrarre caratteri più gravi più ideali di quelli che sono in realtà, o cupamente tristi o eroicamente buoni, commuovere atterrire tener l'animo in tensione con un linguaggio caldo vi-

brato,col contrasto violento delle passioni.*Magnumque loqui, nitique cothurno*, avea detto Orazio. Quali soggetti potevano meglio rispondere a quest' ideale tragico dei Greci e Romani? Tucidide, T. Livio, Plutarco, Tacito offrivano a ogni piè sospinto caratteri ideali, quadri d' effetto. Se si aggiunge che tutto ciò rispondeva e ai gusti del pubblico e alle esigenze della critica contemporanea, noi avremo trovate le ragioni sufficienti a spiegare siffatta uniformità nella scelta degli argomenti.

Qualche volta si esce fuori del campo della storia greca e romana; e si ammettono all'onor dal coturno assiri, babilonesi, israeliti, turchi, persiani, italiani. Il nostro Alfieri attinse dalla bibbia la sua più insigne tragedia il *Saul*, dal medio evo la *Rosmunda*, dalla storia moderna il *Filippo*, *Maria Stuarda*, *la Congiura dei Pazzi*, *D. Garzia*. Corneille trasse il più splendido monumento del suo teatro dal ciclo cavalleresco spagnuolo. *Baiazette*, *Ester*, *Atalia* di Racine, *Maometto*, *Zaira*, *Alzira* di Voltaire sono una conferma dell'emanciparsi che fecero talvolta anche i drammaturgi classici dall'uso prevalente. Ma questa emancipazione non fu l'effetto di una coscienza riformatrice nè mossa da principî d'arte diversi da quelli che regolavano il poeta nella scelta di soggetti classici. Cambiava la materia, ma il metodo di drammatizzarla era lo stesso. Nel drammaturgo non sorge mai il proposito di acquistar la conoscenza profonda dell'età e del fatto che ripro-

duce sulla scena, e di colorire storicamente il suo quadro. Sopra il fondo storico appreso così all'ingrosso da compilazioni di seconda mano, egli lavora sempre idealmente, crea a suo agio contorni e avventure romanzesche, travisa la storia a talento pur di osservare il codice infallibile, pur di far rispondere l'intreccio dei fatti a un disegno preconcetto anteriormente e fuori del vero storico.

Con questo metodo di composizione è chiaro che la tragedia classica non ha e non può avere alcun valore storico. Sia pure il soggetto attinto dalla storia greca romana orientale, di greco di romano di orientale nel dramma non c'è che la forma esterna: i personaggi non pigliano che il nome dal paese a cui appartengono: la storia è sempre uno strumento elastico e variamente maneggevole in mano del poeta.

Ma la maggiore o minor fedeltà storica è cosa estrinseca all'arte. Che il drammaturgo si proponga darci il quadro di un'epoca, ovvero si abbandoni alle pure creazioni della sua fantasia, a noi poco importa; ciò che a noi preme è, che la storia, se è tolta a materiale dell'arte, si trasformi in tragedia: e che la creazione fantastica o pura o limitata da dati positivi, risponda alla realtà, ci ritragga passioni profondamente umane, ci dia caratteri eternamente veri.

Ciò che rende adunque il teatro classico d'imitazione artisticamente imperfetto e privo d'interesse,

non è tanto la mancanza del senso storico, quanto il difetto di verità umana, la inosservanza dei principî immortali del bello. Manca la verisimiglianza nell'intreccio dei fatti come nella pittura dei personaggi, nelle qualità interne come esterne del dramma. Non abbiamo in esso nè la grande tragedia storica, nè la grande tragedia ideale; ma una tragedia astratta, architettata secondo una forma tipica convenzionale, dove (parlo dei poeti più grandi, chè nei mediocri non v'hanno nè passioni, nè caratteri) le passioni erompono violente ma senza naturalezza, i contrasti sono fieri ma artificiosi, i caratteri si spiegano tragicamente ma improntati tutti a un solo stampo esagerato; una tragedia ibrida, dove il fondo storico è in contradizione col quadro romanzesco, il concetto colla forma, l'indole dei personaggi cogli atti loro attribuiti. Vittorio Alfieri, drammatizzi un argomento greco o romano o moderno, anima di uno stesso spirito tutte le sue tragedie; dipinge cogli stessi colori Lamorre e Achimelech, Lorenzo dei Medici e Leonida, Cosimo e Creonte, Raimondo e Bruto, D. Garzia ed Emone. Nei tragici francesi, è stato detto da critici autorevoli, il secolo di Atreo di Oreste, di Bruto, di Nerone, di Alessandro, di Baiazette, di Zaira si confonde con quello di Luigi XIV: Achille diventa un cicisbeo parigino: Pirro davanti ad Andromaca un amante languido e svenevole, Erifila una dama di corte della Maintenon e della Pompadour. « Nel teatro francese, scriveva fin dal 1783 Ra-

nieri dei Calsabigi nella famosa lettera all'Alfieri, c'è molta narrativa, molta declamazione, poco movimento, pochissima azione. I personaggi che vi compariscono, sono modellati sul fare francese; tutti presso a poco si somigliano; pensano e parlano com'è la moda in Francia; amano come i pastori di Fontenelle. Passioni greche, romane, scite, africane, asiatiche dell'antichità, se bene gli eroi di quelle nazioni si mettano in scena, di rado s'incontrano. E altrove.... La tragedia francese è forzata, inceppata nei legami d' una decenza che hanno là immaginata ».

E val la pena riferire il giudizio che lo stesso scrittore dà intorno le tragedie italiane anteriori all'Alfieri. « Se alcuno, egli dice, di tranquilla pazienza dotato si accinge a leggere quelle poche nostre tragedie, che separate da un immenso numero di storpiate sorelle, si stampano tuttavia col fastoso titolo di scelte, e si annunziano come modelli; se facendo forza a sè stesso, ardisce scorrerle dal principio alla fine; si dia luogo al vero, cosa mai ci trova? Piani stravolti, complicati, intralciati, inverosimili e sceneggiatura male intesa; personaggi inutili; duplicità d'azione; caratteri impropri; concetti o giganteschi o puerili; versi languidi, frasi stiracchiate; poesia non armonica o non naturale; ed il tutto poi corredato di descrizioni, di paragoni fuor di luogo, di squarci oziosi di filosofia, di politica; intrecciati d'amoretti svenevoli, di leziose parole, di tenerezze triviali, che ad ogni scena s'incontrano. Della forza

tragica, dell'urto delle passioni, delle sorprendenti rivoluzioni teatrali, non ve n'è pur segno: quello che

. . . . . . *pectus inaniter angit,*
Irritat, mulcet, falsis terroribus implet,

invano vi si cerca; quello che interessa, ammaestra, trattiene, incanta,

Delectando pariterque monendo

non vi s'incontra affatto: tutto si riduce a una concatenazione di spesso insulsi versi, nei quali

Acer spiritus ac vis
Nec verbis nec rebus inest.

. . . . Il maggior vanto che dar si può a quella che da noi venne sin qui chiamata tragedia, è d'essere composta colle regole, che Aristotele prescrisse.»

Non sono i fratelli Schlegel, ma è un critico della scuola classica che così giudica il teatro informato a un sistema, che egli crede buono, nel quale non sa vedere l'origine dei vizi che mette abilmente in rilievo. Ed è singolare che questo giudice severo di tutto il teatro italiano e francese, fosse poi così largo di elogi verso l'Alfieri da collocarlo al di sopra di tutti i tragici nazionali e forestieri, l'Alfieri, la cui arte tragica sebbene segni un progresso rispetto ai poeti italiani che lo precedettero, resta pur tanto al di sotto di quella del celebre triumvirato francese.

Dissi che i drammaturgi classici nella scelta del soggetto raramente uscirono dalla storia greca e ro-

mana: aggiungo che quando lo fecero, furono assaliti dalla critica contemporanea, ed essi stessi dubitarono della bontà dell'opera propria. I soggetti moderni o medievali mal si prestavano alla composizione di una tragedia secondo il sistema classico; onde quei pochi che pur volevano provarsi in questo campo pericoloso, si trovavano in un bivio strano davvero. O bisognava non volendo offendere la verità storica e drammatica, uscir dal classicismo e non dormir più sonni tranquilli; ovvero mantenendosi fedeli alle regole, comporre tragedie false e intollerabili anche ai gusti classicamente educati. Quei gravi difetti d' inverosimiglianza che nei soggetti classici per triste efficacia dei pregiudizi letterari passavano inavvertiti, nei soggetti moderni si mostravano in tale e tanta nudità da offendere il senso estetico di ciascheduno. Come ad es. non rimaner disgustati dello strano miscuglio di costumi medievali e di classiche imitazioni, della falsità storica e poetica di quel freddo e noioso dramma del 500, che è la Rosmunda del Ruccellai? Nessuno adunque dei due odiosi partiti poteva piacere ai poeti: donde la necessità di trincerarsi nel campo del repertorio classico, e il prevalere di quella singolare opinione, che la storia moderna e medievale non offrisse soggetti tragediabili: donde la petulanza della critica e le oscillazioni del poeta ad ogni tentativo di emancipazione da questi pregiudizi.

E difatto Corneille che educato alla lettura di

Calderon e Lopez de Vega avea dato al teatro francese col Cid la tragedia più vicina nella pittura dei caratteri, nella larghezza delle forme, nella verità delle passioni ai grandi monumenti del teatro romantico inglese e spagnuolo¹, nelle tragedie che scrisse di poi, non ebbe più il coraggio di abbandonarsi alle geniali ispirazioni del suo forte ingegno drammatico. Invano il pubblico francese applaudì alle creazioni di D. Sancio e di Eraclio: contro gli innovatori sorgon sempre insolenti i custodi delle vecchie tradizioni, i bargelli del gusto antico. Scudery gettò il guanto di sfida, e proclamò il Cid un'offesa alle regole dell'arte, un' opera indegna del teatro francese. L' Accademia tenne bordone alle sue pedantesche censure, e Corneille finì per sottomettersi al triste giogo del preteso aristotelismo. Racine, il gentile e squisito Racine, piena ancora la mente di spirito biblico, cavò delle sacre storie l'*Atalia*, che più tardi Voltaire chiamò il capolavoro del genio umano; e dovette subire il divieto della Maintenon, che ne impediva la rappresentazione. Vero è che questa volta non erano tanto pregiudizi letterari quanto scrupoli religiosi e paure politiche: ma il fatto conferma quel che io diceva, che mai o quasi mai alle tragedie di soggetto non classico arrisero favorevoli auspicî da parte della casta dei critici e dei mecenati.

Voltaire, questo Proteo meraviglioso della letteratura francese, ammiratore di Shakespeare in sua

gioventù, cui primo avea fatto conoscere ai suoi connazionali colla traduzione dell'Amleto, sulla cui falsariga avea scritto *La morte di Cesare* e la *Semiramide*, più tardi adombrato della gloria ognor crescente del *barbaro istrione britannico*, richiamava stizzosamente la Francia al culto delle classiche tradizioni, e appellava il teatro shakesperiano *un énorme fumier avec quelques perles.*

E Vittorio Alfieri che col Saul ci diede la più bella più vera e ispirata tragedia che abbia il nostro teatro classico, non fu il primo a riconoscervi mille imperfezioni, e chiamare il soggetto *un accidente compassionevole sì ma assai meno tragico* di tutti gli altri da lui trattati? E composta la *Rosmunda*, l'unico dramma che cavò dalla notte del medio evo, da quanti scrupoli e dubbi non fu preso sulla bontà della scelta, sul buon successo drammatico del medesimo? Val la pena di riferire le sue parole, perchè esse ci dimostrano la erroneità delle idee critiche prevalenti sulla fine del secolo passato e la triste influenza che inveterati preconcetti hanno anche sopra gl' ingegni più poderosi. Leggendo le risposte dell'Astigiano alla lettera del Calsabigi e del Cesarotti, non che i bei pareri che ci ha lasciato di tutte le sue tragedie, noi vi riconosciamo un gigante avvolto in una fitta rete di superstizioni da cui vorrebbe ma non trova modo di distrigarsi.

« Questo fatto (la Rosmunda), egli dice, è interamente inventato dall'autore e non so con quanta

felicità. Egli acquista forse un certo splendore dall'esserne il carattere del protagonista appoggiato ad un personaggio noto e verace, i di cui delitti fanno rabbrividir nelle storie. Ma l'antichità e l' illustrazione hanno pur tanta influenza su le opinioni degli uomini, che Rosmunda per non essere stata greca o di altra possente antica nazione, e per non essere stata mentovata da un Omero, da un Sofocle, da un Tacito, o da altri grandi, non può andar del pari con Clitennestra nè con Medea. La mentovava però nelle sue storie il nostro Macchiavelli; a cui perch' egli appaia ai nostri occhi un Tacito, null'altro manca se non che gl'Italiani ridiventino un popolo. Nulla di meno io non trovo questa *universale* (si noti il vocabolo) opinione falsa del tutto; perchè l'uomo non può mai spogliare il fatto nè delle persone, nè dei tempi, nè delle conseguenze che da esso derivate ne sono. Onde con questa proporzione, tra due fatti eguali in tutte le loro parti, ma succeduti l'uno fra grande e possente nazione con rivoluzione memorabile dopo, l'altro fra un piccolo popolo, senza che ne risultassero delle innovazioni grandiose, il primo sarà riputato grande e degno di storia e di poema, il secondo di nessun dei due. Ma pure l'antichità somma e le molte illustrazioni suppliscono alla grandezza. Quindi un re di Tebe in tragedia riesce un personaggio molto superiore a un re di Spagna o di Francia, benchè questi di tanto lo eccedano nella potenza, perchè

la picciolezza nell'antichità si smarrisce, e la durevole grandezza nei grandi antichi scrittori si acquista.

Vengo da tutto ciò a dedurre che questi secoli bassi a cui io ho appoggiato questo fatto, essendo per la loro barbarie e ignoranza così nauseosi che i loro eroi non sono saputi, né se ne vuole udir nulla, io certamente ho errato nello scegliere sì fatti tempi per innestarvi questa mia favola, ecc. »

E giacchè siamo a parlar dell'Alfieri, che nella natura dell'ingegno, come nelle qualità dell'arte può dirsi l'opposto del Manzoni, gioverà determinar meglio il nostro giudizio. L' Alfieri è senza dubbio il primo tragico che abbia l' Italia; è un forte e austero ingegno che nella storia ha compiuto un'opera immortale. Anima ardente, temprata a sensi virili, fiera nell'odio come nell' amore, volontà ferrea, carattere profondamente italiano con lineamenti danteschi e michelangioleschi, devoto all'amor di libertà e d'indipendenza come un eroe antico, improntò tutto ciò che scrisse della sua personalità; non potendo operare, combattè battaglie e fece rivoluzioni nel suo gabinetto; e in tempi di miserie di servitù e di nazionale fiacchezza, restituì all'Italia la coscienza di sè, spazzò via gli ultimi rimasugli dell' arcadia, e ritemprò la letteratura a pensieri vigorosi, ad affetti potenti. Non tutte le sue idee furon giuste, non tutti gli effetti dell'opera sua furon buoni : ma noi perdoniamo gli errori che derivano dall'abbondanza del

cuore; noi c' inchiniamo riverenti dinanzi all' uomo che lavora con generosità con coscienza. L' Italia applaudì fremendo con lui alle sue tragedie di cui si fecero in ben pochi anni 18 edizioni : Vittorio divenne il poeta dell'epoca, perchè le sue speranze rispondevano alle speranze degli italiani. Noi lo proclamammo grande riformatore, tragico sommo, degno di stare accanto ad Eschilo, di grân lunga superiore a Shakespeare e a tutti i drammaturgi francesi. Era l'ebbrezza del cencioso, secondo una bella immagine del Calsabigi, che levava a cielo chi lo aveva coperto di un manto ricco e decoroso. Era un debito, un bisogno di sfogo nazionale. Ma la critica serena e imparziale distingue l'opera civile di un poeta dall'opera letteraria; e non può disconoscere le grandi imperfezioni artistiche del teatro alfieriano. E noi per debito di giustizia dobbiamo far eco al giudizio assennato del Villemain.

Vittorio Alfieri fu tragico di volontà più che di genio, e non ebbe un grande talento drammatico. Poeta eminentemente soggettivo, non seppe sollevarsi a quella regione pura e oggettiva ove il drammaturgo quasi dimenticando sè stesso si trasmuta nelle sue creature, si piega si muove si trasforma secondo la natura e le movenze varie dei suoi personaggi. In lui sovrabbondò la passione e il forte volere al sentimento vario ed equanime : in lui lavorò la mente più che la fantasia feconda e versatile: onde la sua tragedia riesce semplice e severa, ma troppo

monotona nell'azione falsa, ed esagerata nei caratteri, mancante di varietà e naturalezza nel dialogo e nelle situazioni.

I suoi drammi non hanno mai colore storico. In quelli di soggetto mitologico, egli è ben lungi dal riprodurre lo spirito e il carattere ideale del dramma greco; anzi talvolta lo spoglia per adattarlo alle esigenze moderne delle sue parti più vere e poetiche. Nei soggetti romani ha sempre il difetto dell'uniformità e idealità pura, ma risplende di bellezze maggiori, perchè la natura dei personaggi è più vicina a quella dell' anima sua. Nei soggetti moderni mutila e travisa talor sconciamente la storia in servizio dei suoi ardori repubblicani, e quel che è peggio offende la verità poetica e teatrale per rimaner fedele ai suoi preconcetti letterari. In nessuna delle tre forme raggiunse la morbidezza di stile, la delicatezza di gusto, e la poetica eleganza del teatro tragico francese di cui fu imitatore nel metodo e nelle qualità fondamentali.

Egli non creò come si disse la nuova tragedia; anzi non pensò mai di rivendicarla dal giogo aristotelico. Concepì e tradusse in atto alcune riforme parziali pur rimanendo entro gli angusti confini del classicismo. Purgò la tragedia dei tanti artificî onde l'avea rimpinzata la rettorica e l'arcadia melodrammatica; *d'incidenti episodici* (son sue parole), *scontri teatrali e spettacolose*, *agnizioni non naturali non necessarie*, *catastrofi meravigliose e non sempre verisimili*, e

non pochi di quegli altri difetti che vedemmo abilmente descritti nella lettera del Calsabigi: ridusse l'azione alla massima semplicità e unità e la contenne dentro il minor tempo possibile; restrinse a pochissimi il numero dei personaggi; tolse via tutte le parti secondarie; spogliò il discorso di ogni ornamento rettorico; sostituì alle lunghe narrazioni dei nunzi e ai vaniloqui dei confidenti i monologhi brevi e concitati; sollevò lo stile fiacco e snervato alla massima rigidezza e concisione.

In tutte queste riforme, come ognun vede, non fu sempre guidato da un sano concetto dell'arte drammatica, ma talora dalle esagerazioni del suo carattere, tal' altra da false idee letterarie. Nella pratica serbò raramente la giusta contemperanza tra la realtà e l'idealità; volendo evitare un difetto cadde nel vizio opposto; inteso ad abolire tutti i *mezzucci* come ei li chiamava di convenzione, comprese con essi molti mezzi assolutamente drammatici. In una parola ei restò alla tragedia classica d' imitazione con grandi vantaggi sul teatro nazionale a lui anteriore, con disvantaggi non lievi sul teatro francese. Il suo metodo restò modello agli Italiani fino al Manzoni. Il Monti il Foscolo e il Pindemonte derivano immediatamente da lui. Il primo ci ha lasciato, è vero, nell'*Aristodemo* scene passionate ed efficaci e nel *Galeotto Manfredi* derivò il soggetto dalla storia nazionale: il secondo nella *Ricciarda* tentò il dramma d'argomento moderno: il

terzo attinse l'*Arminio* dalle tradizioni germaniche: ma nessuno dei tre fece progredire d'un passo l'arte drammatica.

Concludendo può dirsi che prima della riforma romantica alla corona poetica dell'Italia e della Francia mancava la fronda migliore. Il classicismo fu il gran colpevole che ridusse la storia a semplice prestanome in servizio dei gusti del tempo e dei capricci dell' immaginazione. La quale non trovando freno nella realtà delle cose corse sbrigliata in un mondo lontano così dal vero dei fatti umani come dalla verisimiglianza della poesia; e le norme arbitrarie e superstiziose imposte dalla scuola, senza fors' anche prevederne i tristi effetti, mortificarono ogni potenza geniale. Mancò in tali condizioni alla Francia e all' Italia la grande tragedia storica di Schiller e Goethe, come la vasta e profonda tragedia ideale di Shakespeare e Calderon. La Francia avea fatto l'estremo di sua possa colla famosa triade; il cui teatro in mezzo a tante imperfezioni conta pure quadri stupendi, scene mirabili. Corneille ha qualità che talor lo avvicinano a Shakespeare. Racine rivaleggia talvolta con Sofocle ed Euripide, e forse senza il giogo dell' imitazione questo poderoso talento drammatico avrebbe potuto toccare la perfezione. L' Italia si provò di salire al sommo con Vittorio Alfieri; non riuscì, ma il tentativo fu nobile e generoso.

Perchè le due classiche nazioni potessero rivaleggiare nel teatro tragico, come rivaleggiavano in molte altre forme letterarie, coll'Inghilterra la Spagna la Germania, era necessario emancipar dalle pastoie delle regole e restituire all'ingegno drammatico piena libertà, dischiudere alle facoltà inventive il largo campo della storia antica e moderna, ritemprare la scomposta fantasia alla verità dei fatti umani, abbattere criticamente il vecchio edificio, dare autorevole esempio del dramma, che allo svolgimento spontaneo dell'azione unisse la pittura larga dei caratteri, all'interesse storico la perfezione dell' arte.

Questo tentò in Italia Alessandro Manzoni, a questo un po' più tardi si provò in Francia Victor Hugo. La lettera al Chauvet prenunzia la prefazione all'Cromwel; il Carmagnola e l'Adelchi metton capo al Cromwel, all'Ernani, a Lucrezia Borgia.

E i tempi erano oggimai maturi. Tutta l'Europa era stata scossa dalle armi dell' *Uomo fatale*; e l' aura nuova filtrata negli spiriti gli avea resi universalmente eccitabili ed irrequieti: la rivoluzione francese abbattendo l'edificio delle vecchie credenze, e negando sistematicamente tutto il passato, avea creato nelle nazioni più civili bisogni novelli, invogliato a desideri vaghi d' un più lieto avvenire. Ma la Santa Alleanza ribadiva le infrante catene; e la reazione politica e religiosa operava nelle coscienze quel fiero strappo e dissidio che segnala tanta parte del pensiero europeo nella prima metà del nostro secolo. Venticinque anni di guerre e di

rivolgimenti aveano ingenerato anche negli animi più liberi e onesti il desiderio di un assettò più stabile, di un' era più tranquilla. Il gran *nemico dei popoli e de' governanti* stava per finire i suoi giorni in breve sponda, segno ai più d'odio inestinguibile. L'età dei disordini delle invasioni straniere delle rapine delle sfrenatezze dei delitti corsa dal 1789 al 1814, quale ci vien descritta dal nostro Botta storiografo onesto ma troppo ingenuo,cedeva omai il posto secondo le parole della Santa Alleanza ad un secolo nuovo di *religione* di *giustizia* di *pace*. La fede risorgeva più vigorosa sulle ruine dell'incredulità : le idee cristiane riguadagnavano il terreno conquistato dal razionalismo francese: il Dio del Vangelo tornava ad anatemizzare il culto insipiente prestato per breve tempo alla *Dea Ragione*. Così il senso del vero si smarriva; e despoti camuffati d'ipocrisia traevano profitto da questa nuova aberrazione del sentimento per ristabilire la più turpe delle reazioni.

É in questo momento che si determina spiccatamente nella società la tendenza al *romanticismo*, e quasi tutte le letterature europee s'informano all'indirizzo del nuovo idealismo cristiano medievale. Fu un bisogno quasi universale dello spirito che disingannato e omai incerto del vero si rifugiava nei vecchi ideali fantasticamente ricreati. Il medio evo riapparve alle inquiete coscienze più che nella storica realtà, sotto i colori di un' età aurea lontana, che mediante il mite governo della religione assicurava pace terrena, felicità estraumana. La fantasia eccitata

dalle vane paure del misticismo carezzò sotto tutte le forme questo nuovo mondo aereo; il sentimento intisichito assaporò con infantile trasporto le ebbrezze misteriose dell' oltretomba.

Ma il romanticismo non fu tutto reazione nè mistica parvenza; produsse anche effetti salutari, che la critica partigiana a torto ha disconosciuto. In quel ritorno a un passato lontano si nascondeva il malcontento di un passato più vicino non prospero: il nuovo ideale fantastico doveva alla perfine condurre alla scoperta di un ideale più positivo. Era sempre la smania di novità, che spingeva alla ricerca di tempi sconosciuti; era il bisogno di ricreare le vecchie forme, uscir dalla cerchia dei vecchi argomenti, ricollegar sempre più la letteratura alla vita. E nel periodo dei 20 anni che successero al 1815, in mezzo alle esagerazioni ai traviamenti si compì un lavoro intellettuale dei più fecondi nella scienza e nell'arte. La cultura europea si allargò, si nutrì di pensieri e di sentimento: le varie letterature dando e ricevendo mutuamente si arricchirono di generi nuovi, entrarono in più immediato rapporto colla società, di cui favorirono il tramutarsi e il progredire. In questo periodo si preparò quella fusione di discordi elementi, quella contemperanza maggiore tra il vecchio e il nuovo, quello ecletismo più sano di classico e romantico, di pagano e di cristiano, di realità e idealità, che vediamo nel movimento letterario del 3° quarto del secolo.

Il romanticismo non si manifestò in tutti i paesi

nelle identiche forme nè colle stesse esagerazioni; e dopo la sua prevalenza non si ebbe contemporaneamente da per tutto quell' arte più squisita che si svolse da lui e dal classicismo rinascente.

In Germania sua prima culla e focolare più vivo, esso ci appare con tendenze più schiettamente mistiche e reazionarie che altrove. I fautori del nuovo indirizzo intesi a risuscitare in tutte le forme della civiltà il medio evo, si allontanarono dalle splendide tradizioni del periodo classico, in cui la letteratura germanica con Lessing Schiller e Goethe era salita nella universalità del contenuto e nella genialità della forma ad un grado di perfezione non più raggiunto. Mentre il *pio* Guglielmo di Prussia apriva la fortezza di Spandau ai liberali tedeschi, i due fratelli Schlegel « *colle produzioni della vita medievale studiavansi ricondurre l'umanità dal culto ateo della ragione al tempio della vera pietà, della religione, di Dio.* » Si risuscitarono e diffusero col massimo ardore canti, leggende, novelle, tradizioni antiche. Si tradussero in tedesco dalle letterature forestiere quei poeti che più rispondevano ai gusti del tempo. Calderon e Shakespeare acquistarono subito cittadinanza germanica, e furono proclamati i due più grandi geni del mondo.

Ludovico Tieck raccoglitore di fiabe fantastiche e compositore di drammi nebulosi e scoloriti, Federico Novalis poeta lirico non privo di passione nella sua ascetica morbosità, Zaccaria Werner drammaturgo fiacco e scomposto, sono i poeti più famosi della nuova scuola: Guglielmo e Federico Schlegel

gli storici e critici più dotti e autorevoli. Lo stesso grande *Apollo Musagete* della Germania, che in gioventù non avea mai voluto sapere di nenie e fantasie romantiche, grave ormai d' anni, pagò il suo tributo al nuovo indirizzo col *Guglielmo Meister*.

In Inghilterra non si ebbe un movimento romantico nel senso tedesco e francese. Ma la letteratura nazionale della fine del secolo scorso e del primo quarto dell' 800, che surse come protesta contro l'imitazione forestiera, nel ritorno alle antiche tradizioni paesane medievali, nel culto di nuove forme comuni alla Germania e alla Francia, nella profonda soggettività del sentimento di alcuni, come nella idealità vaga di altri, risponde alle tendenze romantiche. Walter Scott, Lord Byron, P.B. Shelley, Tommaso Moore non sono nè classici nè romantici, ma grandi artisti, ingegni potenti, dei quali molte qualità ritroviamo nei migliori rappresentanti del romanticismo tedesco francese italiano.

La Francia fu il paese dove la nuova scuola si manifestò con caratteri meglio determinati; e dalla Francia si mise in immediati rapporti colla nostra cultura. Surse dopo la letteratura dell'impero e dello idealismo democratico con manifesta avversione al materialismo filosofico degli enciclopedisti e alle massime della rivoluzione. Madama di Stael (1766-1817) ingegno poderoso e versatile, dotta e ammiratrice della cultura di Germania, ove dimorò per tempo non breve, segna il passaggio della letteratura dal liberalismo costituzionale all'idealismo cattolico della

restaurazione. Châteaubriand (1768-1848) fu il più illustre rappresentante della scuola romantica francese. Col fascino dello stile, colla poetica sentimentalità delle sue idee religiose e sociali, col suo spiritualismo cristiano sfiorato dall' alito dei tempi nuovi, esercitò una potente efficacia su tutto il movimento letterario di questo periodo. Il Visconte di Bonald, Giuseppe di Maistre, e Alfonso de Lamartine derivano immediatamente da lui. Il romanticismo in Francia poneva così salde radici, perchè il bisogno di novità e di emancipar l'arte dalle vecchie pastoie era maggiore e più ragionevole che altrove: quivi con Victor Hugo, Alfredo de Vigny, ed Edgardo Quinet passando attraverso una serie di trasformazioni che lo allontanarono dall'indole reazionaria primitiva, creava uno splendido periodo letterario ricco d'insigni monumenti e spianava colle sue stesse esagerazioni la via alla nuova rinascenza classica del Barthelemy, alla schietta poesia borghese del Béranger, e al realismo squisito di Alfredo de Musset.

Dalla Francia il romanticismo penetrò in Italia circa i primordi del 2° decennio del secolo: e il nostro paese, ci affrettiamo a manifestare un parer nostro, evitando le esagerazioni oltramontane seppe meglio di ogni altro appropriarsi la parte sana della nuova scuola, e dare ad essa uno svolgimento più razionale e proficuo agl'interessi paesani. Da un amore indeterminato di novità, da un bisogno vago di abbandonare i vecchi ideali si passò ben presto ad una

vera e propria riforma letteraria consentanea alle tendenze contemporanee, informata a sani principî estetici, a salutari intenti civili. Il romanticismo serbò, è vero, anche presso di noi il suo carattere religioso, ma non si fece complice come altrove di turpi reazioni, non fece mai eco a volgari proteste contro i principî liberali, non divagò mai troppo nelle morbose regioni del misticismo snervante, del trascendentalismo fantastico. Nell' arte come nella scienza; non si allontanò che raramente dalla verità dei fatti umani; ed ebbe sempre di mira un intento educativo e civile quale era consigliato dalle mutate condizioni. Anche qui si manifestava come in tutte le altre cose il buon senso degl' italiani. La religione spoglia della rigidezza del dogma e del formalismo esterno apparisce nei nostri scrittori romantici più umana e razionale, e si trasforma in sentimento d'amore al bene, all'uguaglianza, al progresso. La stessa storia medievale da essi risuscitata con ardore e senso nuovo di critica non fu orpello di vana erudizione, ma eccitamento a indagini più vaste, scuola proficua ove gli animi educaronsi a sensi di nazionale indipendenza e di moderata libertà. La letteratura informata a scopo morale svolse più liberamente le sue forme originali, corresse e determinò più razionalmente le sue idee critiche.

Considerata adunque sotto l' aspetto politico e filosofico la riforma romantica in Italia non fu reazione, ma proseguimento più calmo della rivoluzione, che ammaestrata dall' esperienza disciplinò sè stessa.

Sotto l' aspetto letterario essa esplicò in senso più vasto il terzo rinascimento, compì la reazione all'arcadia. Il Manzoni, il Pellico, il Grossi, il Berchet, il D'Azeglio, il Troya, il Gioberti, il Rosmini, nomi tutti venerati, le cui opere e vicende formano tanta parte del nostro nazionale risorgimento, sono i più illustri rappresentanti nelle sue molteplici forme di questa scuola, che con palese ingiustizia la critica unilaterale ha chiamato figlia primigenia della S. Alleanza.

Ma quegli in cui letterariamente s'impernia la riforma romantica, è Alessandro Manzoni. Le qualità più disformi di mente e di cuore si raccolgono in quest'uomo singolare e tutte in grado eminente. In lui la tendenza spiccata all' idealità si sposa al senso squisito della realtà, la intuizione rapida alla profondità, l' analisi acuta alla sintesi comprensiva, la facoltà raziocinativa più potente alle facoltà poetiche più elevate, la fecondità fantastica al sentimento profondo, la vasta cultura all'originalità massima: in lui la modestia più esemplare si associa alla severa coscienza di sè, la bonarietà e l'umorismo sereno alla satira più fina e maliziosa, la maggior libertà di giudizio alla fede calma dell'uomo che riposa in convinzioni incrollabili. Queste rare qualità che una sana educazione riuscì ad equilibrare poderosamente collocate in un corpo sano e vigoroso, favorite da un ambiente proprio e dalla prosperità della fortuna e da una vita quasi

secolare non potevano non condurre l'uomo che ne era in possesso a sovrana grandezza. E il Manzoni fu grande nel senso più alto della parola. Pensatore profondo, artista insuperato, attraversando tre generazioni esercitò nel movimento letterario del nostro secolo un'efficacia forse unica nella storia. Come poeta e romanziere, come critico, come filologo compì una opera grande imperitura. Stampò nelle forme più squisite del sapere e dell' arte la sua impronta originale; fece in tutte numerosa schiera d' illustri proseliti ; e dal 1820 ad oggi quasi tutti gl' ingegni o direttamente o indirettamente sentirono gl' influssi della sua scuola. S' ebbe da alcuni un culto idolatra, fu segno ad altri d'invidia e calunnie; ma tra i panegirici e la convenzionale ammirazione dei primi e l'ingiustizia irriverente dei secondi, il buon senso degl'italiani ha reso il debito omaggio al Nestore venerando; il cui nome vive nella coscienza comune come una delle nostre glorie più pure, e vivrà finchè il *moto lontana.*

Nella sua riforma romantica il Manzoni fu eclettico senza perdere di originalità; e riuscì ad assimilare a sè nella maniera più squisita e adattare alle condizioni nostrane quel che prese dal di fuori. Ebbe la coscienza di tutto il nostro passato e seppe usufruire delle migliori tradizioni: riprodusse la idealità religiosa di Dante nelle forme ampie lucide finamente pittoresche del suo idolatrato Virgilio: congiunse l' intimo psicologismo lirico del Petrarca e

del Tasso colla serena oggettività epica dell'Ariosto: ravvivò la sobria ed elaborata arte pariniana colla fecondità del Monti sulle cui orme mosse i primi passi poetici, colla vigoria del Foscolo da cui ebbe lodi ed eccitamenti: unì il vasto intuito storico del Vico colla paziente indagine del Muratori del Troya del Balbo; l'acuto spirito filosofico del Rosmini che amò come fratello, col senso pratico del D'Azeglio; l' amore profondo di patria libertà e indipendenza del Berchet del Giusti del Guerrazzi, il sentimento unitario del Cavour colle schiette credenze cattoliche del Pellico del Tommaseo del Capponi.

Intuì lo spirito letterario dei tempi nuovi e ne dedusse un modo di concepire, di argomentare, di colorire affatto moderno. Conoscitore non comune dell'indirizzo di tutta la letteratura germanica e dotato di finissimo gusto, moderò le esagerazioni degli Schlegel e ritemprò il sentimentalismo fantastico dei Tieck, Novalis, Werner alla classica temperanza di Schiller, al profondo sentimento della natura di Goethe. Estimatore giusto della grande letteratura inglese, studioso ed ammiratore di Shakespeare e Walter Scott, trasse dal primo il metodo della nuova tragedia, dal secondo il concetto e la forma del romanzo storico applicando l' uno e l'altra a materia paesana e d'interesse nazionale. Cresciuto in mezzo agli eleganti ritrovi di Parigi, educato alla lettura dei grandi esemplari della letteratura francese antica e moderna, che tutta conobbe a fondo al

pari e forse più della nazionale, ne derivò le qualità più squisite senza macchiarsi dei vizi. Temperò lo spiritualismo poetico di Chàteaubriand, l'elegiaco sentimentalismo di Lamartine col verismo e la *verve* satirica del Voltaire, che possedeva come ognun sa in 100 volumi un bel giorno consegnati alle fiamme dall'intemperanza del Tosi: moderò la libertà degli scrittori romantici colla castigatezza classica del Racine, che ammirava sopra tutti i poeti francesi; contemperò in sè la religiosità e le tendenze conservatrici della restaurazione collo spirito di ricerca del Fauriel di cui fu amico strettissimo, e col razionalismo dei convegni dell'*Auteil* e della *Maisonette.* Tanto vasto e complesso eppur così lucido così originale fu il romanticismo del Manzoni, (1) la cui mente sovrumana dotata di mirabile perspicuità sapeva dare trasparenza, compostezza, originale efficacia a tutto ciò che pensava o prendeva da altri.

---

(1) A tutti è nota l'ammirazione di Goethe pel Manzoni. Ecco con quali parole negli *Annalen* il gran poeta germanico giudica il romanticismo manzoniano. Noi abbiamo letto questo giudizio, dopo terminato il nostro lavoro, e ci piace riferirlo qui in nota, perchè esso conforta mirabilmente l'opinione nostra.

« L'amabilissimo autore Alessandro Manzoni un poeta nato, per avere infranta la legge di unità di luogo, fu dai suoi concittadini accusato di romanticismo, *sebbene de' vizi di questo non se ne sia appigliato alcuno a lui.* Egli s'at-

Egli cominciò la sua carriera letteraria indulgendo al genio classico coi *Sermoni giovanili*, col poema sul *Trionfo della Libertà*, *coll' Urania* e la delicata elegia in morte di Carlo Imbonati. Pochi anni dopo si rivelò schiettamente romantico cogl'Inni sacri ove la più serena idealità religiosa traspare nella parola spoglia d'ornamenti e nella sua semplicità elegante, la intonazione epica si sposa al lirismo misurato, il vangelo al filosofismo umanitario del secolo passato, le immagini bibliche si alternano cogli accenni classicamente fatti ai verecondi affetti domestici. La nuova poesia ha ormai fatto sentire i suoi accenti ispirati: il caposcuola del romanticismo ha trovato la sua forma, che continuerà via via ad elaborar finamente. Nell' animo suo si è compiuta a duplice trasformazione, morale e letteraria. Dal razionalismo negativo dei circoli della Condorcet e della Cabanis, per uno di quei fenomeni psicologici non infrequenti nei tempi passati in cui la critica religiosa non avea ancor trovato il suo metodo storico e positivo, il Manzoni è passato alla fede sincera e profonda, onde non si scosse mai più. Dal classicismo oscillante e

tenne al procedimento storico; la sua poesia prese un carattere interamente umano; e sebbene egli indugi (?) poco nelle metafore, i suoi voli lirici divennero gloriosi come gli stessi critici malevoli furono costretti a riconoscere. I nostri buoni giovani tedeschi potrebbero vedere in lui un esempio per mantenersi naturalmente in una semplice grandezza; ciò servirebbe forse a trattenerli da ogni trascendentalismo. »

scolorito dei primi tentativi è arrivato alla schietta determinazione romantica nell'esercizio delle facoltà artistiche come nelle idee critiche.

Sin da quando il Manzoni meditò la riforma drammatica, i principî fondamentali della nuova scuola già erano nella sua mente determinati, quantunque egli non gli esplicasse in iscritto prima del 1823, in cui diresse al Marchese Alfieri la celebre lettera sul romanticismo, nella quale la limpida robustezza del raziocinio si unisce alla spigliata originalità della forma. La sua nuova critica demolisce da un lato, ricostruisce dall'altro. Nella parte negativa dimostra falso e pernicioso all'arte il principio dell'imitazione dei classici, che indiscusso avea per tanti secoli governato la letteratura; ostacolo arbitrario al libero svolgimento delle facoltà geniali tutte le regole sino allora inviolate, specie quelle che inceppavano la tragedia; convenzionale e superstizioso l'uso del formalismo mitologico. Si spazzavano via così tutti i pregiudizi più inveterati dell'arte vecchia: l'edificio vizioso del classicismo era abbattuto dalle fondamenta. Nella parte positiva enuncia quella famosa formola la quale riassume tutta la sua poetica, e che intesa con discrezione e larghezza resta sempre profondamente vera. *La poesia deve proporsi l'utile per iscopo, il vero per soggetto, l'interessante per mezzo.* Ingentilire dunque gli animi, render l'uomo migliore vuol esser l'intento dell' artista secondo il Manzoni: ma invano egli s' affaticarebbe in raggiungerlo se non

pigliasse a soggetto dell'opera sua il *vero* o *storico* o *ideale;* e non lo riproducesse in una forma schietta efficace interessante. La nuova scuola avea dunque il suo codice fondamentale: bisognava applicarlo in ogni manifestazione letteraria praticamente; radicare in tutti la convinzione della sua ragionevolezza. Tale ufficio compiva in parte colla discussione critica e con opere originali il celebre gruppo lombardo, di cui fecero parte oltre il Manzoni le più elette intelligenze dell'Italia nordica, Silvio Pellico, Ermes Visconti, Carlo Porta, Giovanni Torti, G. B. De Cristoforis ed altri. Tutti operosi e ricchi d'ingegno sostenevano nel *Conciliatore* i principî della nuova scuola con intenti non solo letterari ma anche civili in lotta aperta colla *Biblioteca italiana* organo delle vecchie idee e manifestamente reazionaria in politica. Nello spazio di pochi anni tristissimi e specialmente nel miserando 1821 la morte e gli ergastoli dello Spielberg sfrondavano la bella corona. La sospettosa politica dell'Austria non avea osato metter le mani addosso ad Alessandro Manzoni già salito in bella fama. Ed egli nella quiete dei suoi studi, nel culto di pochi affezionati amici, nell'amor solitario ma profondo della patria, nel vivo cordoglio della sua oppressione, continuava con audacia ognor più novatrice la sua letteraria riforma. Cogli anni colla riflessione le nuove idee si andavano sempre più determinando: le facoltà artistiche s'atteggiavano a sempre maggiore originalità e compostezza:

i criteri generali si esplicavano in teorie parziali concernenti i diversi generi letterari. Dopo la lirica il Manzoni pensò alla drammatica: e fra il 1816 e il 1822 nel 2° momento della sua opera riformatrice preparò svolse maturò la nuova poetica teatrale.

Pel Manzoni il nuovo concetto tragico era una conseguenza logica delle teoriche che poi fissò nella lettera sul romanticismo. Nè si creda che alle sue idee non fosse già preparato il terreno in Italia. Molti tra noi non erano lontani dal credere ormai necessaria la emancipazione della tragedie dalle famose regole. Lo stesso Calsabigi e il Cesarotti pur riconscendo la necessità di mantenerle, non ne avevano parlato con superstiziosa venerazione: aveano per lo meno ammesso che era possibile far cattive tragedie anche colla loro osservanza. Nelle tragedie del Monti e del Pindemonte c'è larghezza e libertà maggiore che non nel teatro alfieriano. La conoscenza della letteratura tedesca e inglese allargandosi ogni di più, determinò il trionfo delle nuove idee. Già lo spirito del romanticismo inteso nel senso più largo della parola era penetrato in Italia coi poemi ossianici rimaneggiati dal Cesarotti, col *Bardo della Selva nera* del Monti, coll'*Iacopo Ortis*, col *Viaggio sentimentale* di Sterne tradotto dal Foscolo. Oggi si diffondeva più largamente, filtrava da per tutto. Otto tragedie di Shakespeare e il Paradiso perduto del Milton erano lette nella traduzione del Leoni. Il Pellico voltava in Italiano le tragedie di Lord Byron,

e il Borsieri i romanzi di Walter Scott. Pompeo Ferrario ci dava tradotti in prosa molto prima del Maffei il teatro di Schiller e il Berchet i fiori della poesia di Burger e altri lirici tedeschi. Le *Lezioni di letteratura drammatica* di G. Schlegel erano lette anche dagl' ignari del tedesco allor noto a p chi, nella traduzione francese; e le idee del caposcuola del romanticismo germanico sconvolgevano dalle fondamenta tutta la vecchia critica. Calderon e Lopez Vega nomi per noi ignoti, proclamati sommi: il *selvaggio* e *mostruoso* istrione britannico che avea osato mescolare *il sublime al triviale contro ogni sana norma dell'arte*, giudicato il primo tragico del mondo insuperato e insuperabile: la famosa triade francese messa in *basso loco*, il teatro italiano molto più giù: il nostro idolatrato Alfieri posto con parole irriverenti tra gl' ingegni mediocri, le *Fiabe* di Carlo Gozzi da noi tenute in conto di strana manifestazione di un ingegno bizzarro, di una fantasia senza regole, additate agli Italiani quasi l' unico monumento splendido del teatro nazionale: tutto questo nuovo apparato di critica audace e pei più paradossale scosse la casta letteraria contemporanea. I conservatori delle vecchie tradizioni anche per sentimento di nazionalità respinsero scandalizzati i dommi del *barbaro* forostiero. Ma il seme delle nuove idee esagerate quanto si vuole non era gettato in vano. Quel nucleo d' ingegni ristucchi della vecchia pedanteria e disposti al rinnovamento le raccoglievano

non senza vagliarle, discuterle, separarne il vero dal falso, riconoscerne l'opportunità. Così il romanticismo andava sempre più guadagnando terreno; e il vecchio sistema entrava in quel 2° periodo della sua storia tanto ben delineato dal Manzoni nella lettera al Chauvet, nel quale l'errore non domina più indiscusso, non tiranneggia più l' intelletto, ma ammette la controversia. Egli *est troublée dans sa possession*. Abili ingegni prendono a denudarlo, lo mettono alle prese colla ragione, lo costringono a far la sua brava comparsa accanto alla verità, posto, come dice il Manzoni, il più incommodo per lui. La vecchia fede si scuote; il numero degli ostinati si assottiglia. La ragionevolezza delle nuove dottrine è ammessa da moltissimi come probabile ma inopportuna. Sono per l' errore i segni precursori della morte. E tali erano proprio le condizioni del classicismo e romanticismo quando il Manzoni componeva le sue tragedie.

Oltre la libertà della critica letteraria, un'altra causa potente favoriva la sua riforma drammatica, il rinnovamento della critica storica, il desiderio sempre più crescente nelle nazioni civili di conoscere con esattezza il vero positivo. In Italia e molto più fuori d'Italia la storia veniva rifatta da cima a fondo, e studiata con ardore e metodo nuovo. Non si prestava più fede alle formole vaghe, alle sintesi troppo arrischiate, ai giudizi assoluti del passato. Il gran peccato del secolo anteriore era stato quello di tra-

visare la storia specialmente medievale in servigio delle passioni politiche, dei preconcetti filosofici. Dato giù il bollore rivoluzionario, gli studi storici presero un avviamento più calmo e imparziale. Nuove preoccupazioni spinsero a preferenza a un dato ordine di ricerche. Dopo il mondo greco romano e orientale si presero a studiare i tempi di mezzo e moderni. Talvolta s' idealizzò un po' troppo anche in questo campo: specialmente nella storia medievale si vollero trovare argomenti favorevoli alle nuove disposizioni d'animo: ma la via all'esame più largo dei fatti, all'indagine accurata e paziente era aperta.

In Germania accanto alla storiografia antica del Niebhur e del Wachsmuth, s'iniziava la storiografia medievale e moderna, sia pur con intenti antirivoluzionari, di Enrico Leo, di Fr. Hurter, di Aug. Gfrörer, di Cristoforo Dahlmann; e le vaste ricerche lastricavano la strada alla grande scuola storica positiva, nella quale si successero con meraviglia di tutto il mondo civile i nomi immortali del Ranke, del Voigt, del Weber, del Reumont, del Momsen, del Gregorovius.

In Francia la storia ideale filosofica, e la filosofia della storia troppo astratta e sistematica, in cui aveano colto allori Bossuet Voltaire e Montesquieu, cedeva il posto alla storia critica propriamente detta; e Agostino Thierry, che il Manzoni chiamava suo confratello, colle lettere critiche sulla storia di Francia, colla *Storia della conquista d'Inghilterra per i Nor-*

manni, offriva il primo esempio splendido del nuovo metodo proseguito dal Michelet,dal Fauriel,dal Sainte-Beuve, dal Thiers.

In Italia infine sulla scuola del classicismo rettorico durata per 4 secoli da Poggio Bracciolini al Botta, tornarono a prevalere le tradizioni del Muratori e del Maffei: e Carlo Troya l'illustratore insigne della storia medievale, preludeva col vasto metodo positivo delle sue ricerche a quella eletta schiera di storici del nostro secolo tra i quali tengono il primo posto il Balbo, il Cantù, l'Amari, il Villari ec.

Alessandro Manzoni che apparteneva alla scuola del Troya vide nel rinnovamento degli studi storici la rinascenza dell'arte: la severità delle indagini, lo amore spassionato del vero storico gli parve a ragione salutar propedeutica al lavoro equilibrato della fantasia, condizione essenziale al pensar bene, al concepire sereno, all'esprimere schietto e vigoroso. E nella storia basò la sua riforma drammatica; dalla storia criticamente appresa attinse le sue tragiche composizioni. Sopra un fondo storico lavorò l'immortale romanzo. Anzi fu tale e tanta l'importanza da lui data allo storia, che un bel giorno venne nella conclusione che nei componimenti misti di storia e d'invenzione l'arte era a scapito della realtà storica; il vero e l'inventato erano due termini tra loro insociabili, e tali da impedire ogni assenso omogeneo, ogni compiuto effetto artistico. Da quel giorno le sue facoltà estetiche non si tradus-

sere più in atto. Il Manzoni, dice F. De Sanctis, si chiuse nel suo *Discorso* come Cesare nel suo manto e tacque. Il critico impose silenzio all' artista.

Ma già la tragedia storica gli era stata additata da Guglielmo Schlegel con eloquenti parole che si leggono sulla fine delle sue *Lezioni* là dove accenna all' avviamento che avrebbe dovuto prendere il teatro germanico per serbare carattere nazionale. « Pare, egli dice, che il nostro genio siasi decisivamente risoluto pel genere romantico. Ultimamente si è cercato di far rivivere in mille guise la nostra antica poesia nazionale e le nostre vecchie tradizioni: e invero che quivi potrebbero i poeti ritrovare dei germi di nuove invenzioni per le abbaglianti meraviglie dei drammi spettacolosi: ma i nobili soggetti della tragedia romantica vogliono essere attinti immediatamente dalla storia propria. La storia di fatto è il terreno veramente, ove i degni emuli di Goethe e Schiller troverebbero ancora gloriose palme da cogliere; ma conviene che la nostra tragedia storica sia nazionale e nazionale per la Germania tutta intera, e che non s'appigli alla vita privata di quei cavalieri e di quei piccoli principi i quali solo esercitarono la loro piccola influenza entro spazio angustissimo. Convien davvantaggio che la tragedia sia storica con verità, che sia tratta dall'anima della scienza e che dissipando i folti vapori dei nostri pensieri abituali, faccia respirare l'a-

ria salubre dell'antichità. E quai magnifici quadri non offre la storia alemanna? In una immensa distanza tu vedi le guerre coi romani, poi la fondazione del nostro impero, poi il secolo luminoso e cavalleresco degl'imperatori di casa di Svevia, poi i regni d' un' importanza politica più generale dei principi d' Habsburgo. Quanti eroi! quanti eccelsi monarchi! qual campo per un poeta, il quale avesse come Shakespeare la grand' arte di cogliere il lato poetico dei veraci componimenti, e sapesse unire la vivacità dei colori, quei colpi fermi e franchi, indizio dell' esser padroni di un oggetto determinato, ai pensieri universali, ed al generale interesse che ispirano gli augusti interessi dell' umanità ».

A queste parole ove noi troviamo il germe della riforma drammatica del Manzoni, fa eco splendidamente egli stesso in fine della lettera al Chauvet, ove con senso di critica geniale e con magnanimità di sentire mostra di quanto la morale e l' arte possano avvantaggiarsi quando l'opera della fantasia abbia a fondamento il vero storico. Le riportiamo nella forma originale francese, quali uscirono primamente dalla penna del Manzoni, per non guastarne nella traduzione italiana la squisita eleganza.

» Ce n'est pas, il faut le dire, en partageant le délire et les angoisses, le désirs e l'orgueil des personnages tragiques que l'on éprouve le plus haut degré d'émotion; c'est au dessus de cette sphère étroite et

agitée, c'est dans les pures régions de la contemplation désintéressée, qu'à la vue des souffrances inutiles et des vaines jouissances des hommes on est plus vivement saisi de terreur e de pitié pour soi-même. Ce n' est pas en essayant de soulever, dans des âmes calmes, les orages de passions, que le poëte exerce son plus grand pouvoir. En nous faisant descendre, il nous egare et nous attriste.

A quoi bon tant de peine pour un tel effet? Ne lui demandons que d'être vrai, et de savoir que ce n'est pas en se communiquant à nous que le passions peuvent nous émouvoir d'une maniére qui nous attache et nous plaise, mais en favorisant en nous le développement de la force morale à l'aide de laquelle on les domine et les juge. *C'est de l'histoire que le poête tragique peut faire ressortir, sans contrainte, des sentimens humains; ce sont toujours les plus nobles, et nous en avons tant besoin!* C'est à la vue des passions, qui ont tourmenté les hommes, qu'il peut nous faire sentir, ce fond commun de misère et de faiblesse qui dispose à une indulgence, non de lassitude ou de mépris, mais de raison et d' amour. En nous faisant assister à des événemens qui ne nous intéressent pas comme acteurs, où nous ne sommes que témoins, il peut nous aider à prendre l'habitude de fixer notre pensée sur ces idées calmes et grandes qui s'effacent et s'évanouissent par le choc des réalités journalières de la vie, et qui, plus soigneusement cultivées et plus

présentes, assureraient sans doute mieux notre sagesse et notre dignité. Qu'il prétende, il le doit, s'il le peut, à toucher fortemente les âmes; mais que ce soit en vivifiant, en développant l'idéal de justice et de bonté que chacune porte en elle, et non en les plongeant à l'étroit dans un idéal de passions factices; que ce soit en élevant notre raison et non en l'offusquant et non en exigeant d' elle d'humilians sacrifices, au profit de notre mollesse et de nos préjuges. »

Anche in questa pagina stupenda come in tutti gli scritti manzoniane nel riformatore letterario fa capolino il moralista, nello scrittore si palesa l'uomo onesto: le nuove teoriche valgono non solo a sollevar l'arte a nazionale grandezza ma perfezionare la natura umana, assottigliare il miserando retaggio delle tristi passioni, sollevare lo spirito in un mondo d'immateriali diletti.

Infine è debito di giustizia ricordare tra le cause che determinarono il Manzoni nella sua riforma letteraria a prender le mosse dalla storia, l'amicizia del Fauriel. Spirito sereno acuto e originale, abile nella severità delle ricerche non menochè nelle considerazioni geniali, entusiasta del vero e della virtù, dotato pel suo modo di sentire come di esprimersi di una singolar forza espansiva, nella intima comunicazione dei propri sentimenti col Manzoni, in quell'amorosa confidenza che ebbe con lui a Parigi e Milano, non potè non esercitare sulla sua educa-

zione la più alta efficacia. Restituire alla letteratura e alla filosofia il metodo storico, per dare ad entrambe più solidità, e dedurne più sicuri vantaggi morali, fu lo studio diuturno della vita del Fauriel. Qual meraviglia se non tardò a collocarsi arditamente sulle sue orme il Manzoni, che a quest'indirizzo era già da natura inclinato?

Non appena infatti questo neofito dell'antica fede si ridesta da quella specie di sonnolenza ascetica in cui per circa 10 anni, i più preziosi della vita, lo avea mantenuto la tutela santa amorevole quanto si vuole, ma infeconda per l'arte di Mons. Tosi, noi lo vediamo in poco più d'un lustro espandere splendidamente tutta la potenza del suo genio, concepire e tradurre in atto il dramma storico e il romanzo storico, e prepararsi alla composizione dell'uno e dell'altro con indagini lunghe e pazienti, che smentiscono l'accusa troppo spesso diretta all'ingegno creativo d'inettitudine a far progredire la scienza dei fatti.

É noto come lentamente il Manzoni lavorasse le sue tragedie. Spese tre anni nella composizione del *Carmagnola*, che vide la luce il 1819, circa due anni in quella dell'*Adelchi* che uscì il 1822. Estremamente nervoso, distratto in questi anni anche da qualche dolorosa vicenda domestica, in preda alle oscillazioni dell'ingegno sempre inquieto nell'atto che intende a determinare il suo ideale poetico, andò a rilento, lavorò a interruzioni, ma in compen-

so colla più scrupolosa coscienza. Dell' argomento delle sue tragedie, del secolo a cui esso è attinto, a lui non basta avere una conoscenza quale gliela porge la storia universalmente accettata. No: indefesso nel ricercare, prudente nel dedurre, egli vuol veder tutto e a fondo cogli occhi propri; vagliar notizie e testimonianze, studiar tutto criticamente. A preparare i materiali della tragedia del Carmagnola egli non istette pago alla lettura del Machiavelli, del Verri, del Navagero, ma consultò il Muratori, il Bracciolini, le cronache del Bigli, le vite dei duchi di Venezia del Sanuto ecc. Per l'*Adelchi*, il cui soggetto risale a tempi meno noti e più controversi, raddoppia le indagini; studia tutti gli storici antichi moderni; s' ingolfa nei volumi del Thierry e del Muratori; esamina i capitolari carolingi come le leggi di Rotari e Liutprando; fa a confidenza colla vasta famiglia dei buoni ma incertissimi cronisti medievali; legge Paolo Diacono, Anastagio bibliotecario, Eginardo, l'Anonimo salernitano, il monaco della Novalesa, Agnello ravennate ecc; e in mezzo a tante incertezze, racconti puerili e contradittori, collo spirito divinatore del Vico egli ricostruisce la storia; ricompone le disformi notizie in un concetto unico, che determina il carattere di un'epoca, l'indole di un fatto, la natura di un personaggio. Quando egli compone le sue tragedie, ha davanti a sè come un pittore la sua figura, la fisonomia del secolo onde ha cavato il soggetto; cono-

sce la società contemporanea nei lineamenti generali come nei minuti particolari. Fatti, persone, leggi, istituzioni, letteratura, religione, costumi, sentimenti, passioni, tutto si rispecchia nella sua mente come in un terso cristallo. E importa notare come il concetto storico che egli si è formato di un'età, di un fatto, non risponde sempre e in tutto al concetto comunemente accettato. Dovunque il Manzoni penetra coll'acuto squardo, resta l'impronta del suo ingegno originale. Dalle sue pazienti indagini spiccia e si offre netta alla mente una nuova idea, un nuovo giudizio storico, che contradicendo alle opinioni comuni, o trasformando in quasi certezza ciò che era nel campo della mera ipotesi, ha bisogno di essere dall'autore criticamente determinato: di qui l'origine delle *Notizie* e dei *Discorsi storici*, che accompagnano le tragedie manzoniane, saggi eminenti di critica storica di cui la precisione, la severità dialettica, la spigliatezza ricordano i più bei monumenti della prosa francese dello stesso genere. Nè basta al Manzoni dimostrare nelle prose storiche le sue nuove conclusioni: ma vuole che esse appariscano anche nella composizione geniale del dramma: ond'è che le sue tragedie oltre al valore poetico hanno un interesse storico che si fa valere per sè.

La innocenza del Carmagnola di fronte alla perversa e sospettosa politica contemporanea; la trista e discorde tirannide dei Longobardi, e la misera con-

dizione dei latini soggetti al loro dominio, aspettanti salute e liberazione dai papi; l'appoggiarsi ragionevole di qnesti alla dominazione franca, sono senza dubbio nuovi pensieri storici, che nella mente manzoniana non preesistono come preconcetti fantastici, ma risultano dagli studi indefessi da lui fatti sulla storia del V, VI, VII, XIV, XV secolo. Il primo concetto è abilmente difeso nelle brevi notizie storiche che precedono il *Carmagnola:* il secondo è largamente discusso e dimostratc nello stupendo *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia.* L'uno e l'altro informano l' opera originale dell'artista. Intendiamoci bene. Non già che il Manzoni abbia mai pensato di far colle tragedie della critica storica, di comporre lavori d'arte per definire quistioni erudite; non già che dalla sua poetica s'abbia a dedurre quel pedantesco precetto del Rovani, secondo il quale il drammaturgo degno veramente di questo nome non dovrebbe mai contentarsi d'esser fedele espositore di tradizioni già note, ma far dell'arte un'ancella della filosofia e critica storica, scegliere sempre ad argomento fatti che hanno bisogno d'essere studiati e rettificati. Mai no: il Manzoni che era pur tanto preoccupato della storia non ha mai fatto questa enorme confusione tra il vero storico e il vero dell'arte, tra le sue prose illustrative e le sue tragedie. Egli è, che avendo posto a fondamento dell'arte la realtà storica, bisogna che la conosca; per conoscerla bisogna che la

studi; e nello studiarla, perchè non è uomo d'ingegno comune, spesso la rifà: questo rifacimento, s'intravede anche nell'opera della sua fantasia, ma non dà al Manzoni drammaturgo nessun titolo di superiorità rispetto a Shakespeare e Goethe, non costituisce il merito sostanziale del lavoro poetico, anzi con buona pace del Rovani, non ha proprio a che far nulla colle qualità artistiche del dramma manzoniano.

III.

Esaminate così storicamente le condizioni letterarie in cui il Manzoni svolse il concetto della sua riforma drammatica; messa in rilievo la nuova maniera con cui esso prelude alla composizione dei suoi drammi, vediamo più davvicino il disegno, e le differenze che separano la tragedia manzoniana da quella concepita secondo il sistema classico. A rilevare praticamente le linee fondamentali del nuovo metodo, ci gioveremo a preferenza del *Carmagnola*: perchè in esso il Manzoni è rimasto più schiettamente fedele alle sue teoriche. Tutti sanno che l'autore del Faust a proposito del Carmagnola giudicò soverchia e pregiudizievole all' arte la servitù manzoniana al vero storico. Le osservazioni del critico tedesco fecero in parte ricredere il Manzoni che nell'Adelchi idealizzò più liberamente la storia, e si

abbandonò talora con soverchia libertà alle creazioni soggettive della sua fantasia.

Studiando adunque il nostro autore nella storia italiana del secolo XV, osservò che uno dei tratti più caratteristici di quest'epoca, era il contrasto tra il potere civile e militare, il primo aspirante ad essere indipendente, e l'altro a non ubbidire. Da un lato una forza politica gelosa di comando, sospettosa, pronta a sacrificare ogni interesse di giustizia e di morale alla ragione di stato; dall'altro una forza militare intollerante di giogo, fidente solo nella ragione del brando, in frequente conflitto con quella. In queste condizioni sorge la figura del Carmagnola, il cui animo irrequieto e avido di gloria lotta colla miseria dei tempi; trova nella società che lo attornia, ostacoli continui al compimento dei suoi vasti disegni, li supera, esplica vittorioso la sua ardente natura, finchè rimane colto dalla trama di un tradimento codardo. Giovane franco e austero, da umile guardiano d'armenti si trova un bel giorno tra i soldati di ventura al soldo del Duca Filippo Maria Visconti; dà sul campo di battaglia prove mirabili di coraggio e destrezza; è nominato appena ventenne generale in capo di tutta l'armata del Duca, e in pochi anni riconquista più di 20 città ribelli, ricompone un regno sfasciato, ridona al suo signore fama e potenza. L'invidia e il sospetto ben presto circondano l'altero e magnanimo capitano, che da favorito del Duca, da Conte di Castelnuovo, da

Governatore di Genova, è ridotto alla miseranda condizione di esule. Inerme, respinto dalla presenza di Filippo, confiscato nei beni, trascorre avido di vendetta la Savoia, la Svizzera, il Tirolo, il Veneto, dove cinge di nuovo l'ambita spada, è a capo di un forte esercito, move impaziente contro il fiero nemico e lo vince in due tremende battaglie. Ma l'infortunio lo colpisce di nuovo: una sconfitta toccata all'esercito veneziano, l'alterezza e severità del suo animo irritano la sospettosa repubblica, che delibera in segreto la sua morte: il Carmagnola è richiamato a Venezia sotto mentiti pretesti onorevoli, gettato dall'apice della gloria in fondo d'una prigione, coperto del disonore d'un' atroce calunnia, condannato a capitale supplizio, vittima di una malintesa ragione di stato.

Ecco la materia tragica del nuovo dramma manzoniano. Questo personaggio intorno a cui gioca tanta prospera e avversa fortuna, si offriva altamente drammatico; l'azione era varia, interessante, ricca di ammaestramenti civili. Presentare alla fantasia degl'Italiani bisognosi di forza concordia e libertà un periodo infaustamente celebre per discordie e servilità; tristamente famoso per le soldatesche di ventura, che *vendute ad un duce venduto* senza patria, senza onestà, senza grandezza, fomentavano guerre fratricide, miserando strumento in mano dei nostri tiranni per lacerare vieppiù le sparse membra della

patria battuta prostrata , era del più alto interesse nazionale.

La materia dunqne non poteva esser più felicemente trovata. Restava distribuirla in un' azione drammatica. Quale è il metodo manzoniano in questo lavoro di orditura , di distribuzione ? É l' opposto di quello dell'Alfieri. Nell' ordire un intreccio tragico, questi ha fisso in mente un tipo astratto, p. es. il tipo del tiranno, del tribuno ribelle, della donna forte ecc. Non è la verità della storia o della tradizione che a lui importa rispettare; ciò che preme è che i fatti s'annodino, l'azione si esplichi subordinata all'intento di rappresentare quel dato carattere ideale. L'Alfieri forza consapevolmente la successione reale dei fatti; accomoda alla durata di un sol giorno e alla presenza di un sol luogo vicende che la natura non ha potuto produrre che lentamente e in più luoghi: mutila, travisa a talento la storia in servigio de' suoi preconcetti, condensa con esagerazione attorno ai suoi pessonaggi soverchie qualità buone o cattive per elevarli a idealità tipiche. N' esce fuori così una tragedia a forti colori, che è opera solitaria della mente alfieriana lontana così dalla storia come dalla natura. Cesare, Nerone, Creonte, Egisto, Appio, Filippo, Cosimo, tipi del tiranno; Agamennone, Agide, Ciniro, del buon re; Icilio, Raimondo, Timoleone, Bruto I, Bruto II, del patriota; Isabella, Mirra, Argia, della donna dell' affetto ; Antigone, Virginia, Sofonisba, Rosmunda, della donna forte;

Clitennestra, Giocasta, Merope, della madre; son tutte astrazioni foggiate sopra un unico stampo, più che umani individui vivi e veri.

Nel Manzoni non c' è nulla di preconcetto; e nel situare i fatti, sviluppare i personaggi, egli non perde mai di vista la storia e la verisimiglianza. Dice bene Francesco de Sanctis. « La ragionevolezza di Manzoni è la storia in tutta la libertà de' suoi movimenti, mantenuta nella sua integrità, pur guardata da uno spirito intelligente, che può misurarla, perchè sa comprenderla. L' idea d' Alfieri è l'idea sua, a cui servono gli avvenimenti. L' idea di Manzoni è quale risulta dagli avvenimenti, non generalizzata, non astratta da quelli; ma colta lì in mezzo, nello esercizio della vita, tra gli accidenti e la varietà e spesso le contradizioni della storia. Perciò Alfieri ci può dare una composizione breve, rapida, calda, diritta, chiusa facilmente in limiti angusti di tempo e di spazio e di azione; perchè è lui che forma la storia. Manzoni al contrario, perchè l'idea non è lui che la inventa, e la realizza, ma gli è data, e non nella sua purezza, quale si trova nella mente, ma già reale, mescolata e modificata nella varietà della vita, allarga la trama della sua composizione, offre alla immaginazione aggruppati avvenimenti varii che oltrepassano i consueti limiti delle famose unità. I limiti non è lui che gl'impone ai fatti, ma gli son dati con essa l' idea. C' è sempre Procuste; ma il Procuste non è lui, è la storia. Altra base, altro

metodo, altri limiti, e ancora altro linguaggio. I personaggi non sono più iddii o eroi, tipi in forma d'uomo, ma sono veri uomini, con la loro forza e e la loro debolezza, parlano il linguaggio comune, smessa ogni convenzione o declamazione. »

Questo nuovo metodo scandalizzò i critici italiani e francesi devoti alle vecchie dottrine. Fuvvi chi giudicò la nuova tragedia una serie di scene scucite, senza unità, senza vigore drammatico. Non si trovava la unità di tempo e di luogo: si negò anche l'unità d'azione, nel concetto classico stranamente confusa con quella.

Ma l'unità d'azione nel senso della nuova scuola, è affatto diversa dall'unità d'azione intesa nel senso classico. Nelle tragedie concepite secondo il vecchio sistema essa consiste in un fatto unico, di maggior rilievo, attorno al quale girano e rigirano faticosamente i caratteri; s'intrecciano fantasticamente fatti minori cospiranti tutti verso un punto finale detto *catastrofe*, la quale viene così a confondersi coll'azione stessa. L'unità invece del dramma storico è riposta in un gruppo limitato d'azioni intimamente connesse fra loro (e di questi gruppi la storia ce ne offre a ogni piè sospinto), le quali si svolgono con interesse e armonia, e danno agio a svolgere simultaneamente l'attività psicologica dei caratteri. È un'unità più intima, più naturale, più favorevole al manifestarsi rigoglioso dell'ingegno drammatico: non è unità meccanica materiale ma

logica, per la quale una moltiplicità di fatti storici si presenta, quasi gruppo d'anella concatenate, all'immaginazione, che gl'intuisce come un tutto organico, li raccoglie sotto un'unica comprensione. Essa non si confonde coll'unità della storia, la quale non è circoscritta come la tragedia in un gruppo parziale di fatti, ma ne abbraccia una sequela indefinita; essa non forza tutta l'azione tragica verso la catastrofe, perchè ogni fatto che entra nell'orditura del dramma ha importanza per sè e riceve quello svolgimento naturale che gli compete. Naturalmente anche nella nuova tragedia c'è la catastrofe; perchè nel gruppo dei fatti scelto dal drammaturgo a comporre l'azione, c'è sempre un avvenimento principale preparato da altri che s'aggruppano spontanei attorno a lui; c'è sempre un fatto, per usar le parole del Manzoni, « che ora si presenta come il compimento di umani disegni, ora come un colpo della provvidenza che gli annienta; come un termine fisso e intravveduto da lontano, che si voleva evitare e verso il quale si precipita per lo stesso cammino ove ci s'era gettati per correre al termine opposto ».

Quest'avvenimento principale, questa catastrofe del dramma storico non è una forza violenta centripeda come nel dramma classico; non impedisce lo svolgersi naturale dei fatti che lo preparano, ma li domina, li raccoglie sotto un'unica impressione.

Intesa così l'unità d'azione essa è affatto indipendente dall'unità di tempo e di luogo. Non è il

poeta che di proposito si ribella alle due famose regole. É la storia che non volendo essere mutilata, travisata in loro servigio, le respinge perchè seco incompatibili: è l'arte che cercando nella storia la verità dei fatti umani, ne sconsiglia l'osservanza. Quando la storia offrirà un gruppo di fatti collegati fra loro tali da offrir materia ad un'azione drammatica interessante, che contenuta in un sol luogo e nello spazio di 24 ore, si presti a delineare caratteri con verità, il poeta non sarà alieno dall'accettare le regole, non perchè imposte da un sistema, ma perchè inerenti al soggetto. Diversamente la storia e l' arte hanno per lui importanza maggiore, che non il superstizioso rispetto di una convenzione.

Nel Carmagnola la catastrofe è la condanna a morte di questo capitano. La deliberazione onde viene eletto generale dell'armata veneziana, la battaglia di Maclodio, il contegno del grande condottiero dopo la vittoria, che concede libertà ai prigionieri e trattiensi dall'inseguire il nemico, i sospetti che desta nel senato veneto, la decisione contrastata dal senatore Marco di richiamarlo in Venezia con simulazione della verità, il conflitto fra il Conte e il Consiglio dei Dieci, la trepidazione della moglie e della figlia del Carmagnola, che ignare delle infauste vicende lo attendono ansiose tra le pareti domestiche, la condanna, la prigionia, la morte del Conte, formano l'azione del dramma. C'è, come ognun vede, in questa distribuzione di fatti in intima connes-

sione fra loro, la più rigorosa unità d'azione intesa secondo il nuovo concetto. L'immaginaziono segue spontanea l'esplicarsi degli avvenimenti, la graduazione dei caratteri. L' unità di tempo e di luogo non poteva e non doveva esserci. Bisognava per mantenervele offendere la verità storica e la verisimiglianza poetica.

É degno d'osservazione che il Manzoni in mezzo a tanta varietà di fatti, che si aggruppano attorno alla figura del Carmagnola, ne abbia saputo scegliere senz'alterare menomamente la storia, un gruppo parziale e precisamente quello che si offriva più acconcio a designar l'azione con semplicità, e ottenere il πάθος tragico. Egli è ben lontano dal riprodurre sulla scena la vita intera del Carmagnola. Le glorie della sua gioventù, le alte imprese compiute nel corso di 12 e più anni al soldo del Visconti, formano gli antecedenti del dramma manzoniano. L'autore coglie il Carmagnola agli undici di Febbraio 1426, il giorno della sua elezione a generalissimo dell'esercito veneziano, e lo segue sino agli estremi momenti del suo destino. L'azione è contenuta tra il 1426 e il 1432. Ad evitare la prolissità e la complicazione dell'intreccio, degli avvenimenti compiutisi in questo spazio di tempo, il Manzoni fa entrar nell'azione i fatti più rilevanti e connessi col protagonista, supponendo avvenuti negli intermezzi gli accessori e tante minute particolarità.

Così non fanno parte della rappresentazione i

fatti d'arme che tennero dietro alla battaglia di Maclodio, l'agguato teso al Carmagnola presso il castello di Soncino, ond'egli riuscì a scampare a mala pena lasciandovi 600 cavalli e molti fanti, la sconfitta di Nicola Trevisani non riparata a tempo dal Conte, l'insuccesso di Cremona, ed altri avvenimenti parziali. I quali tutti ove fossero entrati nell'economia del dramma avrebbero prodotto una distrazione inopportuna e allungato di troppo l'azione.

La scena in tutta la tragedia del Carmagnola si muta 10 volle, due nell'atto 1° in cui dalla sala del Senato si passa alla casa del Conte sempre in Venezia, tre nel 2° in cui dal campo ducale si trasporta al campo veneziano e da questo alla tenda del Carmagnola, due nel 4° in cui dal Consiglio dei Dieci in Venezia siamo di bel nuovo sul campo di battaglia nella tenda del generale, tre nel 5° in cui dalla sala del Consiglio dei Dieci passiamo alla casa del Conte e da questa alla sua prigione.

Questi traslocamenti (checchè ne dica il classicone Chauvet) sono così ben preparati e intrecciati all'azione, che la fantasia vi tien dietro senza sforzo e non perde mai di vista l'armonia dell'insieme, l'unità dell'intreccio. E si badi che in questa cerna, che il Manzoni fa dei fatti che compongono l'azione da quelli a cui accenna, e che suppone avvenuti negl'intermezzi, egli non mutila, non violenta, non esagera mai la storia.

Il nostro autore nelle sue dottrine teoriche non nega all'artista che si giova di un materiale storico la facoltà d'inventare, purchè i fatti che inventa non siano in contradizione con verità note della storia: ma la vera la grande poesia non riposa, egli pensa, in questa invenzione che é cosa molto facile e volgare; sibbene nel dedurre da una materia nota scene storicamente vere artisticamente belle, nel cavar dalla storia immagini, situazioni geniali, quadri evidenti, pitture finite, monumenti d'arte immortali. L'Iliade, la Divina Commedia, l'Orlando Furioso, Re Lear, Riccardo II, poggiano sulla storia o sulla tradizione, ed hanno ben pochi disegni cavati dalla pura immaginazione; eppure sono manifestazioni della più alta potenza creativa, lavori immensi del genio, che rispecchiano vastamente tutta la vita di un popolo, tutti i lineamenti di una società, e sollevano lo spirito in un mondo di pure e profonde dilettazioni.

Un fatto realmente avvenuto e noto a un popolo intero è più artistico, al dir del Manzoni, di un fatto inventato nel gabinetto dell'artista: le cause storiche sono per lui più drammatiche delle cause fantastiche: i tratti di un carattere son sempre meglio fissati dalla storia che non dall'immaginazione. Ond'è che nel dramma manzoniano non c'è una situazione inventata, non un fatto immaginario, non una causa fittizia invece di una storica: perchè ritenere, come egli dice, gli effetti storici e

ripudiarne le cagioni, perchè non si affanno a una poetica convenzionale, incastrare episodi e invenzioni romanzesche in mezzo a fatti reali, vale confondere stranamente storia e poesia.

Ma se l'artista non inventa nulla, se tutto piglia dalla storia, uomini e avvenimenti, cause ed effetti, che cosa gli resta? « Gli resta la poesia, risponde il Manzoni. Difatti che cosa infine ci presenta la storia? Degli avvenimenti che non sono conosciuti altro che pel loro esteriore, quello cioé che gli uomini hanno operato; ma i loro pensieri, i sentimenti che hanno accompagnato le azioni, e i disegni loro, i loro felici successi, e i loro infortuni, i discorsi ond'essi hanno fatto e si son provati di far prevalere le passioni e le volontà loro ad altre passioni ad altre volontà, il linguaggio onde hanno espressa la loro collera, manifestato la loro tristezza, onde hanno in somma manifestato la loro individualità; tutto questo è quasi taciuto dalla storia; e questo appunto è appartenenza della poesia ». E altrove.

« Trovare in una sequenza di fatti ciò che gli costituisce propriamente un'azione, cogliere i caratteri degli attori, dare a quest'azione a questi caratteri uno svolgimento armonico, compire la storia, restituirle a dir così la parte perduta, immaginare ancora dei fatti, dove la storia non dà che indizi, inventar dei personaggi per rappresentare i noti costumi di una data epoca, prendere infine tutto ciò

che si trova ed aggiungere ciò che manca, ma di guisa che l'*invenzione* si conformi colla realtà, e sia un mezzo per porla in rilievo, manifestare ciò che gli uomini hanno sentito, voluto, e sofferto per mezzo di ciò che han fatto, ecco il significato ragionevole della voce *creare* ». In questo senso furono creatori tutti i più grandi artisti, che posero la storia a fondamento delle loro composizioni.

Son questi i principi rigidi assoluti della riforma tragica manzoniana derivata dal metodo storico. Possiamo ritenerli per assolutamente buoni? Nella pratica il nostro poeta si uniformò sempre ad essi? Diciamolo con tutta franchezza. Il Manzoni erasi proposto uno scopo nobilissimo: ridonare all'arte un contenuto serio ed educativo, spogliarla di ogni forma vuota e convenzionale, infrenare le bizzarre costruzioni della fantasia, ritemprarla al senso della realtà e della vita. E vi rinscì spazzando via colla sua critica audacemente demolitrice tutto l'edificio classico: vi riuscì lasciando alla letteratura nazionale monumenti di profonda verità e bellezza. Giudicate con criterio relativo le sue teoriche furono buone e proficue: in senso assoluto con tutto il rispetto verso il grand'uomo, bisogna confessare che esagerò, circoscrivendo la materia dell' arte entro i confini del reale storico, negando all' artista la libertà di servirsi a suo talento della storia. Ma l'arte è riproduzione di tutta la realtà avvenuta come inventata, è imitazione della natura reale come pos-

sibile; è rappresentazione di tutte le forme della vita storica come umana. Il vero dell'arte è immensamente più vasto del vero storico. L'ingegno creativo non può essere limitato al rifacimento ideale di un personaggio, di un fatto, di un periodo storico: egli ha la più ampia libertà di fabbricarsi un mondo senza nessuna base storica, purché le figure di cui lo popola, siano umanamente vere, i sentimenti sinceri e profondi, il linguaggio naturale, lo stile efficace, scultorio. La storia per l'artista è una delle tante scaturigini a cui egli può attingere la sua materia. Ma la materia in arte è un elemento grezzo, direi quasi inerte, neutrale: tutto il valore l'acquista dall'opera dell'artista che la elabora, la modifica, la trasforma a talento. Sono pensieri oggimai stravecchi; ma val la pena d'insistervi in mezzo a tante oscillazioni e spropositi della critica comune.

Dice sapientemente Francesco De Sanctis. « Natura e storia non sono che un semplice materiale di cui l' arte si vale pei fini suoi, a quel modo che l'industria si vale delle materie prime per trasformarle e farne *un'altra cosa.* Nè è necessario che l'arte tragga il suo materiale dall' esistente o dall'avvenuto. Può crearsi essa un materiale tutto o parte d'invenzione, può alterare la storia, può modificarla come le aggrada. Qui è vero il detto che il fine giustifica i mezzi. Tal fine, tal materiale. Può senza dubbio associarsi anche la storia e man-

tenerla nella sua integrità, essere tragedia storica, romanzo storico, imporsi volontariamente per limite la storia, ma a patto che la storia resti un materiale esattamente riprodotto, sempre solo e semplice materiale, lavorato ad altro fine che non sia la storia. Dare notizia di un'epoca, di un avvenimento, non può esser mai fine di un'opera d'arte. La notizia ci sarà, come ci sarà un concetto filosofico, un insegnamento morale, senza che perciò l'arte sia storia o filosofia o morale, un semplice mezzo o istrumento, un bel vestito. L'arte come la guerra, la filosofia, la politica ha dei risultati, che l'oltrepassano, come riformare i costumi, purgare le passioni, e simili; risultati a lei inessenziali, e che non hanno nulla a fare col suo fine proprio. Può l'artista fare un capolavoro, ancorchè la storia vi sia adulterata e poco rispettata la morale: potete anche biasimarlo per la sua ignoranza di cose storiche o filosofiche, o per la licenza dei suoi costumi, ma onorerete sempre il grande artista ».

E non fa mestieri ricorrere a testimonianze recenti. Questi medesimi concetti troviamo su per giù nella poetica d'Aristotile. Esplicato nel cap. 8°. il concetto del μῦθος (favola) e della colleganza dei fatti che la compongono (σύνθεσις τῶν πραγμάτων), egli deduce i seguenti corollari:

1. Il poeta non è legato dalla verità storica: e la differenza tra lo storico e il poeta sta in ciò, che

l'uno dice le cose accadute, l'altro come potrebbero essere accadute.

2. Il poeta può inventare di sana pianta la favola, come fece il tragico Agatone, che non seguì alcuna tradizione.

3. Il poeta anche attenendosi ai fatti avvenuti deve esercitare la facoltà inventiva in modo da rivelarsi veramente poeta, intessendo la tela secondo la necessità e verisimiglianza ecc.

Ma il Manzoni, mirando sempre alla conquista del vero e alla perfezione morale, considerò come inseparabile l'ufficio di artista da quello di storico e di moralista: teoricamente non volle o non seppe assorgere al concetto assoluto, autonomo dell'arte, non si appagò del puro sentimento estetico: ho detto teoricamente, perchè in pratica avea troppo buon gusto, troppa genialità, per non cadere in nessuno degl'inconvenienti, che possono derivare dalle sue dottrine pedantescamente osservate. Questo preteso realismo storico, che egli si era imposto, non inceppò la libertà delle sue facoltà artistiche che si svolsero serene e rigogliose, nell'intento di armonizzar sempre realtà e idealità, combinare esteticamente i due famosi termini, storia e poesia. Nei Promessi Sposi, è giudizio universale, vi riuscì mirabilmente. Se anche nelle tragedie, lo vedremo più sotto.

Proseguiamo intanto ad esaminare le differenze tra la tragedia manzoniana e classica, non più nel-

l'ordito generale ma negli elementi parziali del dramma; e anzitutto nel principio dell'azione o, come dicono i classici, nella *protasi.*

Il drammaturgo classico nello svolgimento dell'azione prende le mosse da un momento prossimo alla catastrofe; e riproduce sulla scena quel numero tenue di fatti che si acconcia allo spazio e alla durata imposta dalle regole. Moltissimi degli avvenimenti siano pure in intima connessione storica col fatto principale e del più alto effetto drammatico, si suppongono avvenuti fuori della scena, o avanti il principio dell'azione, o negl'intervalli. Lo spettatore ne acquista conoscenza per mezzo di quelle noiose esposizioni fatte da un personaggio secondario, commodo ma inestetico ritrovato, il cui buon successo ha sempre tanto preoccupato l'ingegno dei poeti classici. Ond'è che il 1° e spesso il 2° atto non sono che un preludio all'annodamento vero dell'azione, la quale negli ultimi tre precipita con violenza verso la catastrofe. La tragedia riesce così rapida, ricca di monologhi convulsi, di situazioni tese, ma scarna di fatti, povera di caratteri.

Nella tragedia manzoniana invece l'azione si determina e si svolge subito sin dalla 1ª scena: in essa non c'è nè prologo nè protasi nel senso classico: l'atto 1° dispiega dinanzi allo spettatore fatti che per l'economia del dramma, per lo svolgimento dei caratteri non hanno importanza minore di quelli che si compiono nel mezzo e sulla fine.

E infatti sin dalle prime scene del *Carmagnola* noi ci troviamo in piena azione drammatica. Il senato veneziano raccolto sta per deliberare intorno la guerra da muoversi al Visconti: è chiamato a dare il suo autorevole consiglio il Carmagnola, che nel suo breve colloquio manifesta il proprio carattere nobile e altero, e francamente fa intendere chi fu e chi sia disposto ad essere. Dubbi e consigli di preveggenza si sollevano dal sospettoso senatore Marino che vengono con calore combattuti da Marco più aperto e generoso. Si delibera e vince il partito di Marco: al conte viene affidato il comando generale dell'esercito. Questi ignaro ancora del suo destino è solo nel segreto del suo gabinetto, ove con poetica espansione si abbandona alle memorie del passato, e torna a vagheggiar l'avvenire. Marco gli porta la lieta novella; egli è felice, avido della guerra, ansioso di gloria: invano i prudenti consigli dell'amico senatore tentano metterlo in guardia circa i pericoli del suo procedere troppo ardito e impetuoso, e imporgli il dominio di sè stesso. Non sono più di 5 scene: ma l'azione si è avviata largamente e con ottimo disegno. Tre caratteri e tra i principali, il Carmagnola, Marco, Marino, sono già determinati: sin dalle prime mosse noi abbiamo acquistato il concetto sia pur vago dell'insieme, presentita da lungi la catastrofe: l'animo è stato con finezza apparecchiato allo svolgersi graduato dei fatti e dei personaggi, alla commozione degli affet-

ti. Giunti alla fine del 2° atto, siamo proprio nel cuore dell'azione drammatica; il carattere del conte si è rivelato in quasi tutta la sua interezza; cinque altri personaggi sono stati fatti conoscere allo spettatore: nella lotta colle forze del Visconti l'esercito veneziano è uscito vittorioso: siamo alla vigilia degli avvenimenti che preparano immediatamente la catastrofe.

Questo metodo di spiegare un'azione drammatica è così opposto al sistema classico, che il Chauvet, prendendo in esame la tragedia manzoniana nel *Licèe francais*, se ne mostrò scandalizzato e rifece classicamente l'intreccio « Supponiamo, egli dice, che un autore seguace delle regole avesse dovuto trattar questo soggetto. Egli avrebbe innanzi tutto gettato nel proscenio e l'elezione del Carmagnola al generalato veneziano, e la battaglia di Maclodio, e la sconfitta della flotta e l'affare di Cremona. Tutto ciò precede l'azione propriamente detta, e poteva essere ottimamente esposto in una narrazione. La tragedia sarebbe cominciata nell'istante in cui il conte richiamato dal senato, è atteso a Venezia. Il 1° atto avrebbe descritto le inquietudini di sua famiglia eccitate dai romori che vanno intorno sulle perfide intenzioni del senato. Ma incontanente l'arrivo del conte e la sua trionfale accoglienza volgono i timori in gioie e l'atto finisce nel punto che il conte si conduce al consiglio per deliberare sulla pace. Sicchè la tragedia sarebbesi inoltrata alla fine del

1° atto, come si trova in Manzoni alla fine del 4°; e l'autore per compiere il suo arringo si trovava nella necessità di creare un'azione, un nodo, delle peripezie, mettere in campo delle passioni, eccitare il terrore e la compassione.

Ma quali mezzi non gli occorrevano per ciò? E le rivelazioni di Marco, e gli intrighi del duca di Milano, e le dissensioni nel senato, e i disgusti popolari, e il potere del conte sull'armata, e infine tutti i torbidi e i pericoli di una repubbica che ha posta la sua difesa in balia di truppe mercenarie. Questo gran quadro è appena abbozzato nella tragedia del Manzoni. Non si poteva d'altra parte farsi che il Carmagnola istigato dal duca di Milano si trovasse per un tratto padrone della sorte della repubblica? La parentela di sua moglie col duca, la sua potestà sugli altri condottieri e il soccorso del popolo potevano naturalmente introdurre questa situazione. Così il poeta avrebbe destato nell'anima dell'eroe i sentimenti d'uomo d'onore con l'immaginazione inquieta di un capo d'avventurieri; e il Carmagnola abbandonando per virtù l'idea di tradire Venezia che vuol perderlo, avrebbe destato maggior commozione quando lo si vede soccombere; mentre che questa idea stessa sarebbe valsa a cagionare e dipingere la sospettosa e crudele politica del senato. In tal guisa, i limiti dell'arte lasciano libero il volo all'immaginazione dell'artista, e quasi lo sforzano a divenir creatore. Si persuada dunque il Man-

zoni che il trapassar questi limiti, non che ingrandire l'arte, la riconduce alla sua infanzia ».

Questo rifacimento del Chauvet è la più splendida dimostrazione della ragionevolezza del sistema romantico, e dello strano convenzionalismo del classico. « Neppure il 1815, dice Francesco De Sanctis,era riuscito a quadrar la testa a questo critico francese. La sua tragedia è un misto di colpi di stato, colpi democratici, colpi melodrammatici ». Il pover'uomo non ha compreso nulla del nuovo disegno manzoniano: egli non guarda, come fece Goethe, la tragedia in sè medesima, ma attraverso le anguste idee della critica contemporanea e condanna tutto che offende i suoi dommi arbitrari. Éppure la letteratura deve molto al Chauvet, perchè senza le sue pedantesce osservazioni, forse non avremmo avuto la lettera manzoniana sull'unità di tempo e di luogo monumento stupendo della nuova critica in cui non sai più se ammirare la severità dialettica o la grandezza dei sentimenti, l'analisi fina e originale o la efficace freschezza dello stile. Il Manzoni nella sua serenità olimpica dovette ridere dell' ingenuità del suo critico : ma bisogna sentirlo con qual senso di modestia, con che garbo di gentiluomo, egli getta a terra tutta la costruzione fantastica del Chauvet.

Sta bene, gli dice presso a poco; il vostro piano è ingegnoso ma romanzesco: io ho voluto fare una tragedia storica; e mi son posto volontariamente per limite la verità positiva dei fatti, e da essa

ho tentato cavare il dramma vero commovente: voi invece alterate fantasticamente la storia, facendo proprio il contrario, non so con qual vantaggio della verità poetica, di quello che era nel mio deliberato proposito: voi fate prender parte al popolo nelle quistioni di stato, mi gettate la donna in mezzo agli intrighi e le passioni politiche, supponete a lato al Carmagnola l'esercito ch' era lontano; inventate insomma tante situazioni non naturali in sè stesse, impossibili nel secolo XV. E sapete quali sono gl'inconvenienti che derivano da questo sistema di drammatizzare un fatto storico? Nella scelta tra gli avvenimenti da rappresentar sulla scena e quelli da far conoscere per via di racconto, non è la natura dei fatti e il loro rapporto coll'azione, che regola il drammaturgo, ma una misura arbitraria. Si restringe nello spazio determinato dalla regola un numero più grande di fatti che la verisimiglianza permetta. Si trasandano molti materiali eminentemente poetici forniti dalla storia. E ciò che più importa si sostituiscono cause puramente inventate a quelle che hanno realmente determinato l'azione rappresentata.

Che osa rcispondere a queste osservazioni giustissime?

Un' altra differenza tra la tragedia classica e manzoniana sta nella presentazione dei personaggi sulla scena. In quella il drammaturgo è obbligato far conoscere vuoi direttamente vuoi indirettamente

sin dall'atto 1° tutti i personaggi che prenderanno parte nell'azione e l'ufficio che spetta a ciascuno: nel corso della medesima essi non si perdono mai di vista; il loro numero ristretto e la necessaria colleganza dei loro atti colla catastrofe ne rende inevitabile la quasi continua presenza sulla scena. « Perchè, dice il Chauvet, esista unità d'azione nel dramma bisogna che dal 1° atto la situazione e i disegni di ciascun personaggio siano determinati ». E altrove: « É un massimo inconveniente quello di far comparire e discomparire continuamente dei personaggi coi quali lo spettatore ha appena il tempo di far conoscenza ».

Nella tragedia manzoniana lo spettatore viene a conoscere la situazione e i disegni dei personaggi via via che il dramma si svolge. Scelto un soggetto in cui prenda parte un numero di persone non fissato arbitrariamente ma proporzionato all'attenzione che è possibile conceder loro, il poeta coglie ciascun personaggio quando glielo offre il procedimento dell'azione, e lo lascia quando non ha più rapporto con essa. Ciò che ei dice e fa, basta a determinarlo carattere, e dare alla sua parte l'efficacia che le compete nel processo degli eventi. Così nel Carmagnola l'atto 1° non ci fa conoscere che quattro dei 19 personaggi della tragedia, il Doge, il Conte, Marco, Marino. Il Malatesti, il Pergola, lo Sforza, il Torello, il Fortebraccio entrano a prendere parte all'azione nell'atto 2.° I due commissari

veneti non compariscono prima dell'atto 3°. La moglie e la figlia del Conte ricordate incidentalmente nell'atto 1° figurano sulla scena soltanto nell'atto V. Secondo la teorica del Chauvet tutti questi personaggi, onde si svolge tanta parte dell'azione, si destano tanti affetti e interessi, si esplica tanta attività psicologica, sarebbero superflui e tali da intricare l'orditura della favola? E perchè? perchè non annunziati nell'atto 1°, perchè compariscono e scompariscono rapidamente. *Risum teneatis?*

Corrono in fine gravi differenze tra il sistema classico e romantico nello scioglimento dell'intreccio, che Aristotile direbbe λύσις τῆς δέσεως, nella pittura dei caratteri (τὰ ἤθη), nei pensieri che esprimono (διάνοια), nell'esposizione poetica (λέξις), nel πάθος, nella κάθαρσις tragica.

Il poeta classico, lo abbiamo detto, si sforza di comporre l'intreccio con una serie di fatti che possa verosimilmente adattarsi all'osservanza dell'unità di tempo e di luogo. Ma la natura degli avvenimenti umani contrasta i suoi erculei tentativi: ed abbia pure il genio di Corneille e Racine, è obbligato a metterne insieme un numero sempre maggiore di quello che la verisimiglianza vorrebbe e dare all'azione un corso troppo breve e precipitoso verso la catastrofe. E perchè questa sopraggiunga con apparente naturalezza, il poeta immagina un qualsiasi fortuito accidente, una qualunque combinazione bizzarra di contingenze, che cambia il cam-

mino naturale degli eventi; il nodo si scioglie improvviso, l'azione finisce. Onde le tante forme artificiose della così detta peripezia, e l'abuso degl'intrighi amorosi, che meglio s'acconciano alla violenza degli affetti, a scioglimenti convenzionali. Eppure Aristotile *padre incorrotto di corrotti figli* avea detto, che la soluzione dell'intreccio deve derivare dalla natura stessa della favola (τὰς λύσεις ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν.)

Nella tragedia manzoniana come lo svolgimento così anche la fine dell'azione risponde alla verità storica; non è prodotta da cause fantastiche ma reali, e sopraggiunge spontanea nel modo e quando la successione dei fatti, che la precedono, è giunta al suo termine.

Ma ciò che più importa all'arte si è che il sistema classico ha falsato la realtà dei caratteri, la verità dei sentimenti, la naturalezza del dialogo, e tolta al teatro ogni efficacia educativa. Con un corso breve e violento d'azioni, con intrecci complicati, con catastrofi artificiose è impossibile ritrarre una passione nel suo graduato e naturale manifestarsi, svolgere un carattere nella sua interezza. Ond'è che, sulla scena figurano troppo spesso, come dice il Manzoni, tipi astratti, classificazioni ideali di passioni, non esseri passionati. C'è la personificazione dell'amore, della tirannia, del patriottismo; ma non c'è l'amante, il tiranno, il patriota. I personaggi son quasi sempre unilaterali, o eccessivamente buoni o

eccessivamente virtuosi, quasichè in natura non si trovasse sempre meschianza di vizi e di virtù anche in un solo individuo. Otello, Iago, Amleto, Riccardo II, il Conte Egmont, Wallenstein, non sono creazioni possibili nel dramma classico. E se un carattere subisce un cambiamento, esso non è quasi mai effetto del corso naturale dei fatti, che agiscono lentamente sulla volontà, sibbene di un caso nè naturale, nè commovente, nè istruttivo. Nella storia delle produzioni drammatiche d'imitazione classica spesseggiano troppo gli Orosmani che pieni la mattina di confidenza e stima per Zaira, per una lettera equivoca capitata loro a caso nelle mani, s'inducono a credersi traditi, e determinano la sera del giorno stesso di pugnalarla.

Aristotile vuole che i caratteri tragici siano nobili (χρηστά); ne consiglia la idealità, perchè la tragedia è μίμησις τῶν βελτιόνων, imitazione di caratteri migliori di quelli che vediamo tutto giorno nella realtà. Ma esige eziandio che siano convenienti (ἁρμόττοντα), non contradittori alla natura (ὅμοια), che domini in essi la legge della necessità e verisimiglianza (χρὴ . . . ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον, ἢ τὸ εἰκός).

I classici hanno ed esagerato la prima parte del precetto, e dimenticato la seconda. Ecco perchè le passioni che vediamo rappresentate sul loro teatro, non rispondono quasi mai alle passioni che sperimentiamo in natura: i personaggi, come osserva bene il Manzoni, fanno sul serio dei ragionamenti

che nella vita reale noi troveremmo strani: nelle loro azioni s'appoggiano a massime e concetti che non sono mai passati per la testa d'uomo, pigliano risoluzioni che ci colpiscono di meraviglia, parlano dal tripode un linguaggio convenzionale, sentenziano, declamano noiosamente.

Qual triste efficacia abbia avuto questo sistema sulla morale, lo ha dimostrato il nostro autore in poche splendide pagine della lettera più volte ricordata.

Invece i personaggi manzoniani sono disegnati con semplicità e varietà, si esplicano graduatamente, non offendono mai la legge della verisimiglianza, parlano un linguaggio poetico e nobile sì ma naturale e spontaneo. La forza crescente d'una passione, l'efficacia che su di essa esercita la varietà degli accidenti in mezzo ai quali si svolge, le modificazioni che subisce via via, le anomalie che presenta, tutto ciò è ritratto con finezza d'analisi, con senso squisito della realtà. Il πάθος della tragedia manzoniana non risulta dalla pittura di passioni violente, di fatti terribili, di situazioni spaventose, ma dalla rappresentazione animata d'affetti reali, dall'interesse del dramma umano. La *catharsi* manzoniana non si confonde coi predicozzi morali coi ragionamenti teorici sul vizio e sulla virtù, come nel concetto de' pseudo-aristotelici, ma nasce dal seno stesso, della rappresentazione, è la vera catharsi nel

senso aristotelico; è la commozione misurata degli affetti, il sollievo, la dilettazione estetica.

Questo metodo queste qualità di tanto allontanano il dramma manzoniano dalla tragedia classica di quanto l'avvicinano al dramma storico inglese e tedesco.

Terminiamo questo studio comparativo aggiungendo poche cose sopra tre altri elementi non integrali della tragedia manzoniana.

Tutta la poetica del Manzoni nel periodo creativo della sua vita letteraria, noi lo dicemmo, si riduce al meditato proposito di combinar saggiamente storia e poesia; dedurre da un fondo positivo monumenti di duplice interesse, storico e artistico.

Ma l'autore nostro, come ogni artista veramente grande, vive in un mondo etico, religioso, civile suo proprio, onde trae genialità d'ispirazione, idealità di fantasmi, forza di sentimento. Ora avviene quasi sempre che quest'ideale purissimo di moralità e religione che scalda l'animo suo, discorda dal quadro storico ch'egli si è proposto ritrarre: la materia è in opposizione col suo lavoratore: tempi rozzi, disonesti, dispotici non si confanno allo spirito manzoniano entusiasta del bene, della libertà, della vita civile più perfetta. Che fare? o idealizzare la storia in servigio dei suoi sentimenti, o rinunziare al desiderio legittimo che ha ogni artista di comunicare all'opera sua l'animo proprio. Ma al Manzoni non garba nè l'uno nè l'altro partito. Il primo

ricisamente consigliatogli anche dal Goethe valeva smentire la sua poetica ch'era pur frutto di profonda meditazione sulla natura dell'arte, valeva allontanar di nuovo la poesia da quel realismo storico, a cui si era proposto con tanta insistenza informarla. Il secondo ripugnava troppo al suo spirito che pur voleva avere un posticino nel suo lavoro. In tale contradizione di critico e di artista, egli trova una via di mezzo. Introduce nella tragedia elementi che non ne formano parte integrale, e offrono il destro al poeta di rivelare sè stesso senza contradire alle sue teoriche.

Diciamolo francamente. È un mezzo termine convenzionale bell'e buono, che dà un lato mostra l'esagerazione sistematica di alcune massime esposte nella lettera al Chauvet, dall'altro torna, come vedremo, a scapito dell'effetto artistico, della perfezione dell'opera sua considerata sotto l'aspetto drammatico. Il Manzoni è quì in lotta manifesta con sè medesimo; il critico è in opposizione col poeta, che non ha il coraggio di emanciparsi da ogni preoccupazione teorica per secondare liberamente la originale operosità delle potenze geniali.

I mezzi dunque di cui si valse il Manzoni nella tragedia per rappresentare il suo mondo ideale senza offendere la realtà storica sostanziale dei fatti e dei caratteri, sono tre, il *coro*, *il soprannaturale cristiano*, e la *idealità* di pochi personaggi che si staccano assolutamente dal fondo storico. Il primo ele-

mento è generalmente l'eco del suo pensiero politico, il secondo dei sentimenti religiosi, il terzo delle idee morali. Patria, religione, morale, sono tre sentimenti purissimi che scaldano con pari efficacia l'animo integro del Manzoni, e diffondono in tutte le opere sue una luce ideale serena che ti affascina amabilmente.

Tutti sanno che il coro greco prima di Euripide è un elemento essenziale dell'azione tragica, entra come attore personale nello svolgimento drammatico, ed è per lo più l'eco della coscienza di tutta o di una parte del popolo, che mette in rilievo il significato morale del dramma, si accende, si commuove, piange, si rallegra, loda o biasima secondo la natura dei fatti che si svolgono, il carattere dei personaggi con cui interloquisce, e concorre a dare a tutta la tragedia un' intonazione più solenne, un sentimento più profondo. Dispiegantesi in forme ritmiche semplici e grandiose, associato sempre al canto (μέλος) e all'accompagnamento musicale (κρούματα) era capace di commuovere potentemente l'animo dello spettatore ellenico, ottenere il massimo del πάθος ed equilibrando la violenza di passioni fra loro in contrasto produrre quello stato dell'animo che Aristotile chiama *purificazione* o *catharsi* (1). Lo Stagirita nel

(1) Non vi è un concetto più frainteso e più variamente interpretato della catharsi aristotelica. Noi ci atteniamo alla opinione dei critici tedeschi più recenti e più autorevoli, quali il Müller, il Bernays, e lo Zeller.

determinare la parte che deve avere il coro nella tragedia si appoggia all'esempio dato da Eschilo e Sofocle nei bei tempi della tragedia classica, e dice che il coro è uno degli attori, e forma parte essenziale del tutto (τὸν χορὸν ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου.

Soltanto con Euripide il coro cede il posto al monologo, e sebbene non perda il carattere personale, non ha più relazione essenziale coll'organismo della favola, tanto che Aristofane rimprovera questo poeta di aver composto cori siffatti da potersi sopprimere senza scapito dell'azione. Coll'andar del tempo il coro si sottrasse del tutto dall' economia del dramma. La tragedia classica d' imitazione non se ne valse mai o quasi mai nè nel senso eschileo nè nell' euripideo. Il teatro romantico ci offre qualche tentativo sporadico di restaurazione.

« Nella sposa di Messina, di Federico Schiller, avverte il Carducci, il coro composto dei vassalli armigeri che seguitano i due fratelli (D. Emanuele e D. Cesare) risorge nel suo vero ufficio tragico di azione cantata e di conscienza personeggiata, fedele ai signori feudali e memore dell'esser suo di popolo, ammonitore e complice, con alta poesia ma non storicamente determinata, qual si conveniva a una favola per la quale l'antichità della Grecia eroica ne si presenta rinnovata con fantasia storica, ma fuor del fatto, nel medio evo italiano ».

Il coro manzoniano non ha a che far nulla col

coro greco nè schilleriano; quantunque nella prefazione al Carmagnola l'autore dica d'averne cavato l'idea dai greci. Avea letto nello Schlegel: «Il coro (greco) è da riguardarsi come la personificazione dei pensieri morali che l'azionei spira, come l'organo dei sentimenti del poeta, che parla in nome dell' intera umanità. » E poco sotto: Vollero i Greci che in ogni dramma il Coro . . . fosse prima di tutto il rappresentante del genio nazionale e poi il difensore della causa dell'umanità; il Coro era insomma lo spettatore ideale: esso temperava le impressioni violente e dolorose d'un'azione qualche volta troppo vicina al vero; e riverberando per così dire, allo spettatore reale le sue proprie emozioni gliele rimandava raddolcite dalla vaghezza d'un'espressione lirica e armonica, e le conduceva così nel campo più tranquillo della contemplazione ». É un concetto un po' vago del coro greco, ma bastava perchè le intenzioni manzoniane vi trovassero un rapporto logico. « Mi è parso infatti, egli dice, che se i cori dei Greci non sono combinabili col sistema tragico moderno, si possa però ottenere in parte il loro fine, e rinnovarne lo spirito inserendo degli squarci lirici composti sull'idea di quei cori. Se l'essere questi indipendenti dall'azione e non applicati a personaggi li priva d'una gran parte dell'effetto che producevano quelli, può però, a mio credere, renderli suscettibili d'uno slancio più lirico, più variato e più fantastico. Hanno inoltre sugli antichi il vantaggio d'es-

sere senza inconvenienti: non essendo legati coll'orditura dell'azione, non saranno mai cagione che questa si alteri e si scomponga per farceli stare. Hanno finalmente un altro vantaggio per l'arte, in quanto riserbando al poeta un cantuccio dov' egli possa parlare in persona propria (e questa è la vera ragione del coro manzoniano) gli diminuiranno la tentazione d'introdursi nell'azione, e di prestare ai personaggi i suoi proprî sentimenti: difetto dei più notati negli scrittori drammatici. Senza indagare se questi cori potessero mai essere in qualche modo adattati alla recita, io propongo soltanto che siano destinati alla lettura: e prego il lettore d'esaminare questo progetto indipendente dal saggio che qui se ne presenta; perchè il progetto mi sembra poter essere atto a dare all'arte più importanza e perfezionamento, somministrandole un mezzo più diretto, più certo e più determinato d'influenza morale ».

Il coro dunque manzoniano non esplica non modifica, non ha nessun rapporto intrinseco coll'azione; ed erra grossamente Paolo Ferrari, quando scrive: « Il Coro è nella tragedia manzoniana parte integrale dell'azione, narra, fa progredire la favola, crea situazioni, svolge caratteri e sviluppa avvenimenti.» Niente di tutto questo. Il Coro del Manzoni è sempre un semplice intermezzo lirico impersonale, che ha coll'azione un mero rapporto ideologico, quello stesso rapporto che hanno coi fatti le considerazioni morali che uno storico intramezza al racconto.

Esso è l'espressione concitata dell'animo cristiano e patriota del poeta, il quale di mezzo ai fatti e personaggi da lui messi in iscena manifesta le proprie impressioni con sentimento e coscienza affatto moderna: e quando la realtà storica si ripercuote dolorosamente nel cuor suo, erompe maledicendo la storia in accenti sublimi, che si staccarono poi affatto dalla tragedia e formano i monumenti più insigni della nostra lirica civile. O descriva o commenti i fatti, il coro manzoniano non crea mai situazioni, non isviluppa mai caratteri, ma è sempre un intermezzo separato dall'ordito drammatico. In compenso la mente penetrante di storico, il sereno convincimento di filosofo cristiano, il sentimento profondo di patriota, la genialità d'artista trovano mirabile contemperanza in queste creazioni immortali della poesia contemporanea.

Il secondo mezzo di cui si valse il Manzoni a rappresentare in parte il suo mondo ideale, fu il soprannaturale cristiano. Il meraviglioso è stato sempre un elemento più o meno integrale dell'epopea come della tragedia, ed ha assunto forme diverse di manifestazione secondo la varietà dei tempi e dei luoghi, le mutabili credenze religiose dei poeti e dei loro contemporanei. Nella tragedia greca il meraviglioso è riposto nell'idea del Fato, divinità tetra e implacabile, contro l'onnipotenza del quale lotta invano la volontà dell'uomo, nonchè nell'azione diretta della divinità sulla scena. Nel Prometeo di Eschilo il

coro è composto di enti estraumani, di ninfe oceanine. Gli eroi di questo tragico sono tanti Prometei che fremono invano sotto i colpi di Adrastea.

Nella tragedia romantica specialmente shakespeariana l'intervento di potenze sopranaturali, ombre, fantasmi, streghe, spiriti celesti o infernali, attori tutti di cose che escon fuori dell'ordine dei fatti umani, dà luogo ad un'altra specie di meraviglioso più conforme ai tempi e alle mutate credenze. Nella tragedia classica d'imitazione è bandita l'azione delle forze soprannaturali, ma prende il suo posto un meraviglioso umano, per noi non meno inverosimile del primo, derivato dall'estremo di bontà e di malizia onde sono ritratti i personaggi, dalle peripezie singolari, dalle catastrofi inaspettate.

Nessuna di queste forme parve al Manzoni, e non a torto, rispondere alle condizioni dell'arte moderna.

Avrebbe fatto meglio abolirlo del tutto in omaggio al positivismo contemporaneo. Ma questo non poteva aspettarsi dall'animo suo religioso e credente. Egli pertanto si studiò dare al meraviglioso una manifestazione più consentanea alla verisimiglianza poetica, all'indole razionale dei tempi nostri, cavandolo più che dalla fantasia, dal sentimento religioso. Nella sua tragedia non agiscono potenze estraumane nè in forma personale nè in forma simbolica o allegorica. C'è in quella vece l'azione segreta del Dio

dei cristiani che senza impedire il libero svolgersi della volontà umana

« Tempra dei baldi giovani
« Il confidente ingegno;
« Regge il viril proposito
« Ad infallibil segno;
« Adorna la canizia
« Di liete voglie sante.

Esso non è il Fato dei Greci, nè il *Deus ex machina* della tragedia romantica o classica d'imitazione, ma si manifesta qual potenza provvida che vegliando sul giusto e sull'empio, *atterra* e *suscita*, *affanna* e *consola*, e vuol sempre non la morte del peccatore, ma la conversione e la vita. Il suo Dio non opera mai direttamente sulla scena miracoli e cambiamenti strepitosi, ma presente sempre al dispiegarsi dei fatti esercita un' azione psicologica sulla volontà dell'uomo, predispone gli eventi ad ad un fine morale e religioso, senza che questi sembrino meno verificarsi per cause meramente umane e naturali. La religione del dramma manzoniano non è un complesso di parvenze sensibili atte a pascer l'immaginazione come la mitologia classica, non è neppure il cristinesimo esteriore feudale, mistico di Chateubriand, ma un sentimento puro e profondo che vive nella coscienza dell'autore, e trova un'eco amabile nel cuor di chi legge. Essa anzichè affacciarsi importuna alla mente dei suoi personaggi

quando nella prosperità e nel rigoglio delle forze assaporano l'ebbrezza della vita, scende soave conforto all'animo battuto dalla sventura, e diffonde sopratutto un raggio di luce divina nelle agonie della morte:

« . . . . Moriamo in pace »

esclama con sublime rassegnazione Ermengarda nel momento di spirare:

« Parlatemi di Dio, sento ch'Ei viene.

Arte mirabile del genio che sa contemperare il divino e l'umano, il naturale e il soprannaturale in maniera che tutto concorra a render più poetico il suo quadro.

Finalmente neppure il Manzoni seppe resistere a quella tentazione ch'egli rimprovera ad altri, di introdursi colla sua persona nel cuor dell'azione: e ciò fece prestando ad alcuni personaggi *ideali* la sua coscienza morale. Non intendiamo alludere a quei personaggi a cui egli applicò questo nome, ma a quelli che sono veramente tali nel senso più largo di questa parola. È nota la distinzione fatta dal Manzoni de' personaggi del Carmagnola in storici e ideali, coll'intendimento di raccogliere in questa seconda categoria quelli di cui la storia non registra nè i nomi nè le azioni loro attribuite dal poeta. Era una distinzione non tanto fatta in ri-

guardo al pubblico sofistico con cui avea a che fare, come pensa il Goethe, quanto in omaggio al suo esagerato convenzionalismo storico. Nel fatto la distinzione non avea ragion d' essere, perchè le azioni, i sentimenti, i discorsi, in una parola il carattere di questi pretesi personaggi ideali, è così conforme all'indole del tempo in cui son collocati, che differiscono solo nel nome dai personaggi dati dalla storia. Teoricamente poi, faceva bene osservare al Manzoni il critico tedesco, era un controsenso, perchè in arte tutto è sotto un certo senso ideale; in poesia, propriamente parlando, non vi hanno dei personaggi storici se non nel senso che il poeta, a rappresentare il mondo morale da lui concepito, fa alla storia l'onore di pigliar da lei ad imprestito nomi ed eventi, libero d'idealizzarli come vuole. Il Manzoni, pur non accettando tutta la teorica del Goethe, nella sua seconda tragedia tolse via quella strana distinzione.

Vero è però che nel dramma manzoniano la idealità di alcuni caratteri è troppo palese; si stacca troppo dal fondo del quadro storico da lui preso a ritrarre per non richiamare l'attenzione speciale del critico. Adelchi, Ermengarda, e aggiungiamo anche Marco nel Carmagnola, sono tre figure così sovranamente ideali, che si separano con rigidezza dal resto dei personaggi con pretesa di colorito storico, e si sollevano dall'ambiente morale e civile che li circonda ad un aere più spirabile. Ebbene, questi

personaggi sono per noi l' incarnazione soggettiva di una parte dell'*io* manzoniano, l'eco più o meno fedele dei suoi sentimenti morali. Qui il Manzoni esce fuori assolutamente dalle sue teoriche; ma, quel che a noi importa, non esce fuori dall'arte, perchè queste sue creazioni non sono tipi astratti, vaporose parvenze, ma individui umani. Nel dramma costituiscono, se volete, una nota fuori di tono perchè i sensi di giustizia di mitezza di religione onde sono animati, fanno contrasto ai secoli di violenza di barbarie di corruzione in cui operano; ma in sè stessi sono poeticamente veri, esteticamente belli, come il Consalvo del Leopardi, l'Aroldo di Lord Byron. Queste concezioni non hanno a che far nulla colla storia, ma in esse vive eterna la personificazione dell'animo dei due grandi e sventurati poeti.

IV.

Abbiamo così terminato di esaminare il nuovo sistema tragico manzoniano comparativamente al classico: ci siamo studiati considerarlo tanto nei principî teorici fondamentali quanto nelle applicazioni pratiche, e dirne con tutta franchezza il bene e il male, il vero e l'esagerato. Ci sembra poter concludere da quanto esponemmo che la riforma drammatica manzoniana rispondeva a un biso-

gno assoluto del nostro teatro: e che spoglia di alcune teoriche troppo rigide e d'esagerazioni dovute al tempo in cui fu concepita, è sempre eminentemente razionale. Le verità da lui propugnate informavano, è vero, la pratica teatrale ed erano nella coscienza critica di Germania e d'Inghilterra: ma l'opera manzoniana va giudicata in rapporto alle nostre condizioni letterarie. Il Manzoni raccolse a unità di sistema, e diede organismo scientifico, sicurezza logica a dottrine presso di noi combattute, malferme, meramente probabili: abbattè dalle fondamenta errori e pregiudizi secolari. Colla teoria e coll'esempio collocò l'arte e la critica drammatica sopra una via più solida e diritta; allargò il campo della materia tragediabile; restituì al teatro italiano verità e moralità. Dopo il suo esempio il sistema classico nella sua antica rigidezza e pedanteria non ha dato più una produzione. I drammaturghi posteriori seguirono le orme del gran maestro accettando in genere le sue massime, che finirono per governar senza contrasto la pratica teatrale. La tragedia come l'epopea nel senso loro tradizionale sono oggimai tra le specie letterarie scomparse: ma resta il dramma storico e umano emancipato da ogni convenzionalismo retorico, largo nell'azione, vario nei caratteri, vero nei sentimenti nel dialogo nel linguaggio, come ce lo ha disegnato il Manzoni. Il Cossa, il Ferrari, il Cavallotti derivano nel metodo immediatamente da lui.

Ma noi fin qui abbiamo esaminato la tragedia manzoniana più nel suo concetto astratto e in relazione alle nuove teoriche che nell' esempio concreto offertoci dall'autore nostro col *Carmagnola* e coll'*Adelchi*. La critica, come ognun vede, può, anzi deve, separare l' uno esame dall' altro, perchè la bontà del disegno drammatico manzoniano è affatto indipendente dalla maggiore o minor perfezione delle sue composizioni tragiche. Nè il tempo nè la natura dell'opuscolo, di cui fa parte questo scritto, ci permette di far qui una minuta analisi letteraria di questi due insigni monumenti del nostro teatro, come era nel nostro intento. Diremo solo quel tanto che ci par necessario a determinare il posto che esse occupano nella storia delle produzioni drammatiche.

Intorno al metodo primamente difeso dal Goethe e dal Fauriel, combattuto da tutta la critica classica, oggi non c'è più divergenza di giudizio. La coscienza critica de' tempi nostri ha dato universalmente ragione al caposcuola del romanticismo italiano. Non così concorde è stato ed è il giudizio sul valore delle sue tragedie. Non teniamo conto degli attacchi della vecchia critica, rappresentata ai tempi del Manzoni in Italia dalla *Biblioteca italiana*, in Francia dal *Lycée francais* e dal *Journal des Savants*, i quali non si tennero paghi a biasimare il metodo, ma trovarono difettosi i caratteri, le situazioni, la lingua, lo stile, tutto. Vedemmo

in parte il giudizio del Chauvet. Testimonianza del dommatismo intemperante della vecchia retorica sono le diatribe del Beduschi. Furono per contrario ammirate dal Goethe, dal Fauriel, e dal Cousin, che le proclamarono due splendide manifestazioni di un grande talento drammatico. Ma di mezzo agli elogi di questa triade autorevole sorse un forte ingegno italiano esule a Londra, Ugo Foscolo, il quale nel suo saggio col titolo—*Della nuova scuola drammatica in Italia*, non senza una certa acredine metteva abilmente in rilievo i vizi intrinseci al genere dramma-storico e le esagerazioni delle nuove teoriche, e faceva eco alla critica pedantesca nel notare i difetti delle due tragedie manzoniane. Crebbe cogli anni la gloria e l' ammirazione pel Manzoni, e la lode indiscussa, talvolta anche esagerata, retorica, prese il posto della critica serena imparziale. La morte ne fu l' apoteosi; e i suoi biografi, qual più qual meno, furono tutti figli amorevoli, adoratori della sua grandezza, devoti a tutte le sue dottrine, encomiatori entusiasti della sua opera letteraria, ma non critici.

La critica della vita e delle opere manzoniane sicura, oggettiva, spoglia d'amminicoli retorici, comincia a farsi oggi. G. Carducci, F. De Sanctis, F. D' Ovidio ce ne hanno dato fin qui i saggi più autorevoli. E mentre scriviamo ci perviene lo *Studio biografico* che ne ha fatto quel portento di curiosità intellettuali, Angelo De Gubernatis, il più ac-

curato e imparziale lavoro ch'io mi conosca intorno al grand'Uomo milanese. Spigolando dalle opere degli ultimi illustratori degli scritti manzoniani, v'abbiamo trovato grande discrepanza di giudizi a proposito delle tragedie. Paolo Ferrari, la cui autorità in fatto di opere teatrali val pur qualche cosa, scrive: « La perfezione del genere Manzoni toccò nell'Adelchi. Io non esito a dirlo: per me ci sono tre tragedie perfette, e sono Edipo re, Amleto, Adelchi. » Giosuè Carducci invece non trova nelle tragedie manzoniane il dramma vero e grande; e chiama il *Carmagnola* un Wallenstein in piccolo senza passioni e senza amori. Il De Gubernatis vi riconosce pregi d'arte eminenti, ma come tragedie storiche giudica il *Carmagnola* e l' *Adelchi* lavori sbagliati. A questo giudizio un po' crudo fa eco l'ingegno poderoso del Trezza.

Bastano questi pochi ma autorevoli ricordi per accennare allo stato delle tragedie manzoniane dinanzi alla critica. Noi non ci collochiamo giudici tra cotanto senno. Solo ci permettiamo asserire che fino ad ora molti e difformi furono i giudizi manifestati: quasi nessuno venne confortato dall' analisi paziente dei fatti, dal ragionamento severo della critica comparativa. Questo rimprovero sarà pur troppo fatto anche a noi, perchè il *non possa* in questo caso *recide il volere:* ciononostante non ci tratteniamo dall'esporre con tutta franchezza l'opinione nostra, appoggiati ad una considerazione del

Goethe, che cioè ogni vera opera d'arte deve esplicarsi, raccomandarsi da sè, e nessuna analisi può servirle d'interprete. Quando adunque si porta il giudizio sopra questi due lavori manzoniani a noi sembra che sia necessario formulare due specie di domande ben distinte.

L' *Adelchi* e il *Carmagnola* sono due vere e grandi tragedie storiche secondo l'intento dell' autore? Qual valore hanno considerate sotto l'aspetto drammatico e teatrale? Ovvero sono due veri e grandi monumenti di poesia? Che valore hanno considerate sotto l'aspetto semplicemente letterario? Collocata la quistione in tal modo non ci sembra difficile risolverla con qualche precisione.

Il Manzoni nei suoi canoni ne ha uno veramente prezioso. « Ogni componimento, egli dice, presenta a chi voglia esaminarlo, gli elementi necessari a regolarne un giudizio, e a mio avviso sono questi: qual sia l'intento dell'autore; se questo intento sia ragionevole; se l' abbia conseguito. » Applichiamolo al caso nostro. L'intento del Manzoni nel comporre l' *Adelchi* e il *Carmagnola* fu quello di dare all'Italia due tragedie storiche, che vuol dire riprodurre con verità un dato momento storico in un'azione tragica, risuscitare avvenimenti, creare caratteri e situarli drammaticamente in maniera da rappresentarci gli uni e gli altri nella loro realtà storica e nella loro idealtà poetica, affascinarci, commuoverci, educarci. L' intento era ra-

gionevole? non solo ragionevole in sè, ma nobile, grande, necessario nelle condizioni contemporanee del teatro italiano. Il poeta, lo abbiamo detto, può imporsi a limite la storia anche nella tragedia, purchè abbia la potenza di farla rivivere con efficacia drammatica. Riuscì il Manzoni nell'intento che si era proposto? A parer nostro non vi riuscì perfettamente. L'*Adelchi* e il *Carmagnola* non li chiamerei perciò *lavori sbagliati*, ma non riusciti sotto l'aspetto drammatico: perchè lo errore includerebbe inesatta coscienza di ciò che si deve fare, e riguarderebbe più il disegno in astratto che non l'esecuzione del lavoro. Ma il disegno, lo scopo del Manzoni drammaturgo è tutt'altro che sbagliato: egli ebbe la più perfetta consapevolezza degli elementi costitutivi del genere da lui tentato Che cosa gli mancò? La potenza di comporli in armonia; d'infondere a tutto il quadro colorito storico, forza drammatica. Non è già che la storia sia sconosciuta per difetto di studio, o consapevolmente alterata, come nelle tragedie classiche: non è già che manchi la verità storica nei singoli fatti, e caratteri, che non ci sieno pezzi stupendi di poesia drammatica, no: manca la riproduzione intera, organica, di un mondo storico, manca il dramma vero, grande, efficace, storico insieme e ideale, che ti domina e s'imprime profondamente nell'animo per mezzo d'una forte impressione unica. Leggete questi due monumenti manzoniani accanto alla trilogia

del *Wallenstein*, al *conte Egmont*, a *Riccardo II* drammi storici anch'essi; e voi sentite subito la differenza tra due tentativi drammatici non riusciti e tre grandi e perfetti capolavori. Shakespeare, Schiller, Goethe sono indubbiamente tre talenti tragici superiori al Manzoni. La storia da essi risuscitata rivive tutta dinanzi a voi, e trascina potentemente tutte le vostre facoltà fantastiche: quell'intreccio d'azioni vaste, quel contrasto di forti affetti, quella feconda attività di caratteri vi trasporta nel vero e grandioso mondo del dramma. Tutto questo, perchè dissimularlo?, nelle tragedie manzoniane è in minime proporzioni. L' interesse e la commozione sono suscitate in grado molto minore. Ermengarda, Adelchi, Marco, Carmagnola, rimpiccioliscono collocati accanto a Tecla, Massimiano Piccolomini, Wallenstein: sono figure disegnate con finezza, improntate di elegiaca soavità, ma non pregne di vita, ma drammaticamente imperfette: amabili dipinture raffaellesche accanto alle colossali figure michelangiolesche. Dice bene il Carducci: « tendono un po' al monumentale, allo statuario: ammiriamole; ma il contrasto della vita, delle passioni, dell'uomo, la tragedia psicologica, storica, eroica, reale cerchiamola altrove, tutta intera.

Tutti i caratteri delle tragedie manzoniane sono finamente ritratti; ed alcuni còlti nei loro più schietti lineamenti storici come nella loro verità umana. Tali sono Svarto e Guntigi nell' Adelchi,

Marino nel Carmagnola. Ma i più escono troppo spesso fuori della Storia. Non m'accordo col Carducci, il quale neppure in Desiderio trova l'audace re della *horrida longobardorum gente*. A me sembra un carattere dimezzato per difetto d'azione, per la presenza d'Adelchi: ma nella sua vasta ambizione fieramente vendicativo, fidente sino alla cecità nella ragione del brando longobardo, spregiatore dei vili e traditori, umanamente docile ai miti sensi di padre, è certo il personaggio più storicamente vero di tutto il dramma. Convengo però collo stesso critico nel credere Carlomagno troppo inferiore alla realtà storica.

A rimpicciolire questo carattere deve aver concorso lo studio del poeta di riavvicinare alla natura umana un personaggio, su cui tanto ha lavorato la leggenda religiosa e romanzesca. E nel carattere del Carmagnola, che pure il Manzoni ha disegnato nella massima preoccupazione delle sue teoriche, cerchiamo invano quel pieno verismo storico, quella feconda operosità che la vita di quest'ultimo ci prometteva. Generoso nel suo orgoglio, retto nella sua audacia, delicato verso gli amici e la famiglia, ingenuamente fiducioso nella lealtà del governo che serve, è anch'esso superiore a un rozzo condottiero di ventura del 400.

Già sin dal 1820 qualcuno avea osservato che le azioni del Carmagnola non rispondevano all'animo e ai disegni suoi. E il Manzoni accettava que-

sto giudizio dicendo che appunto questa dissonanza egli avea voluto rappresentare. E scrivendo al Rizzi, gli faceva questa domanda: « Un uomo d'animo forte ed elevato e desideroso di grandi imprese, che si dibatte colla debolezza e colla perfidia dei suoi tempi, e con istituzioni misere, improvvide, irragionevoli, ma astute e già forticate dalla abitudine e dal rispetto, e dagl'interessi di quelli che hanno l'iniziativa della forza, è egli un personaggio drammatico? »

Non sappiamo che cosa gli rispondesse l'amico. Ma ci sembra, che la soluzione del quesito esposto in questa forma, non approdi proprio a nulla. Per sapere se un personaggio è drammatico, non bisogna considerarlo in astratto, ma vederlo effettivamente in azione. É dall'azione che si svolge il carattere, che si esplica con efficacia il dramma. E l'azione del *Carmagnola* è troppo scarna, troppo sproporzionata al carattere di questo personaggio, il quale riesce più lirico che drammatico.

Il De Guberantis ha messo abilmente in rilievo a scopo biografico i motivi individuali di certe situazioni drammatiche manzoniane, e scoperto i sentimenti dell'uomo che troppo spesso si nasconde sotto il drammaturgo. Io ho sopra notato la idealità di alcuni personaggi che fa contrasto colla storia. Ebbene, è appunto questa dissonanza tra la storia e la poesia, questa contradizione tra il psicologismo manzoniano e l' obbiettività storica, che

produce nell'*Adelchi* e nel *Carmagnola* una disarmonia nociva all'effetto drammatico. Il famoso problema che affaticò il Manzoni per tutta la vita, qui non è sciolto, come nei *Promessi sposi*. Anche nella composizione del romanzo l'animo del Manzoni era in contrasto col mondo storico che dovea riprodurre; ma vuoi per la pieghevolezza maggiore di questa forma letteraria, vuoi perchè il talento di romanziere fosse nell'Autore nostro più squisitamente geniale, fatto è che in questo insuperato monumento d' arte non c' è una dissonanza; non un personaggio che si stacchi troppo rigidamente dalle condizioni storiche ov' è situato; non una pittura che rompa l'unità dell'impressione. Qui la cornice è in perfetta corrispondenza col fondo del quadro: qui la poesia è fusa mirabilmente colla storia: qui tutto è vivo, organico, esteticamente perfetto. Nelle tragedie invece la storia e la poesia non formano un organismo omogeneo: l'impressione è troppo variamente distratta. Il lirismo, l'elegia, il sentimentalismo romantico come detraggono al quadro colorito storico, così sminuiscono l'interesse drammatico. Non c'è che in embrione quella potenza meravigliosa che si espande nella dipintura varia, efficace, oggettiva dei caratteri, dà vita e movimento a tutta un'azione, a tutto un poema. Io non credo il successo teatrale sicuro criterio della perfezione d'un lavoro drammatico: io penso invece che la rappresentazione scenica (l' ὄψις) sia

un elemento affatto estrinseco all'arte, e spesso anzi impedimento alla sua libertà e perfezione: ma nei difetti rilevati fin qui sembrami poter trovare motivi sufficienti a spiegare l'insuccesso toccato per due volte sulla scena alle tragedie manzoniane.

Concludo. *L'Adelchi* e il *Carmagnola* come drammi storici sono lavori imperfetti. Il Manzoni come drammaturgo non raggiunse la potenza geniale di Eschilo, Shakespeare, Schiller, Goethe.

Ma è anche vero, che il teatro italiano non ha altro ingegno che ad essi più siasi avvicinato. Questi due monumenti son sempre le due più belle tragedie italiane. Resta sempre un vuoto nella corona tragica d'Italia, ma ciò non vuol dire che non siasi arricchita di una fronda immarcescibile.

Scrive il Manzoni: « Notare in un'opera i difetti e non far cenno dei pregi, rappresentare una cosa che ha molti aspetti da un lato solo e quello sfavorevole, è vizio gravissimo di critica. » E noi ci affrettiamo a dirlo: l'*Adelchi* e il *Carmagnola* considerati sotto l'aspetto dei pregi letterari, sono due grandi, e son per dire perfetti, monumenti di poesia.

È la prima volta dopo quattro secoli di letteratura tragica che ci troviamo dinanzi a un quadro serio e vero della natura umana, ad un'azione semplice e ben distribuita, a scene e situazioni non mai lontane dalla verisimiglianza, a un dialogo sobrio, animato e sempre nella sua naturalezza poe-

tico, a caratteri umani, affetti reali, nobili sensi, concetti elevati, che si riflettono interi nella parola lucida, elegantemente plastica. Dopo tanto convenzionalismo drammatico l'intelletto e il buon gusto si ricreano in una rappresentazione in cui la vita umana ci si rivela nella loro realtà squisitamente idealizzata, la natura ci appare nei suoi aspetti più multiformi ma sempre veri, sempre con proporzioni misurate. Nel *Carmagnola* e nell' *Adelchi* in mezzo a tante dissonanze io ci sento l' autore stesso dei *Promessi sposi* semplice nelle concezioni, profondo nell'analisi, eminente nell'individuare i caratteri, pittoresco nel descivere, classico nel colorire, artista perfetto nell'esprimere tutti i pensieri per via d'immagini trasparenti e geniali. La mano che ha delineato Lucia, P. Cristoforo, l'Innominato, il Griso, è la stesssa che ha abbozzato Ermengarda, Marco, Adelchi, Svarto. Dico a bella posta *abbozzato*, perchè spesso ciò che è schizzo nella tragedia, diventa carattere nel romanzo; gli accenni si trasformano in larghe pitture, l'embrione in persona viva. Ma sono sempre schizzi, accenni, embrioni che ti rivelano il genio, e producono pezzi di poesia stupendi.

Anche qui sentiamo non di rado quello spirito olimpico e sereno dei Promessi sposi, che guarda la storia e la natura dall'alto ma con senso squisito d'osservazione; e fa rivivere l' una e l' altra se non sempre intera almeno nei loro lineamenti es-

senziali, con quella calma e temperanza che è la nota caratteristica del suo ingegno: talvolta discende dalle sue sfere elevate per adattarsi alle esigenze del dramma storico, e dà vita a caratteri veri storicamente e poeticamente: più spesso solleva fatti e personaggi all'altezza del suo mondo ideale, e crea figure d'insuperata amabilità, forma contrasti altamente drammatici, coglie i fatti interiori nelle loro gradazioni più intime e delicate, delinea con meravigliosa finezza sentimenti, che raggiungono il sublime dell'affetto, toccano l'estremo del patetico. Il fremito, il convulso, lo strazio eccessivo sono effetti quasi sconosciuti nelle tragedie come in tutte le opere manzoniane; perchè l'indole del suo ingegno è tale che si volge a preferenza alla pittura degli affetti gentili, e dà a tutte le passioni quel grado, quella misura, che le riduce alla forma più umana e reale. C'è in compenso un'emozione soave insieme e profonda, che alla mente fa pensare, educa il cuore, purifica tutto lo spirito. Sono bellezze, io lo so bene, a cui non arrivano gl' ingegni rozzi; sono emozioni, che non hanno eco nelle amime volgari: ma peggio per loro! L'artista deve sollevare a sè i dammeno di lui, non rimpicciolire grossolanamente con loro.

Se v'ha un poeta della scuola classica, a cui si possa riavvicinare il Manzoni, è il meno classico fra i drammaturghi francesi Giovanni Racine.

Ambidue riescono eminenti nella pittura di sentimenti delicati e affettuosi, di passioni temperate: ambidue sono alieni dalla rappresentazione di grandi ribaldi, d'uomini caduti nell'eccesso della disperazione, di caratteri giganteschi: evitano con pari sollecitudine i quadri terribili, le scene spaventose, di cui anche troppo spesso si compiace il grande tragico britanno. Il poeta francese è insuperabile nell'analisi del sentimento amoroso: l'italiano in quella della sventura.

Per giustificare colla riprova dei fatti quel senso d'ammirazione, di cui ci sentiamo penetrati per l'alta potenza poetica dispiegata dal Manzoni in queste due tragedie, bisognerebbe rifar qui criticamente tutti i caratteri, tutte le situazioni: il che varrebbe guastare colla nostra inelegante parola splendidi monumenti d'arte. Accenniamo perciò di volo alle parti più belle e finiamo.

Nel *Carmagnola* il carattere del protagonista è circonfuso di poesia meravigliosa. Il senato veneziano sta per decidere colla sua sorte. Il monologo, in cui egli incerto del suo destino espande l'animo avido d'operosità e di gloria, è pieno di verità e d'interesse. La memoria di un passato glorioso, la irrequieta speranza di un avvenire splendido, il timore increscioso di un ozio oscuro e servile che fa contrasto colla coscienza del proprio valore, tutte le emozioni insomma che doveano agitare lo spirito

ardente del Carmagnola in quel momento solenne della sua vita, sono in pochi versi finamente ritratte.

Profugo o condottiero. O come il vecchio
Guerrier nell'ozio i giorni trar, vivendo
Della gloria passata, in atto sempre
Di render grazie e di pregar, protetto
Dal braccio altrui, che un dì potria stancarsi
E abbandonarmi; o ritornar sul campo,
Sentir la vita, salutar di nuovo
La mia fortuna, delle trombe al suono
Destarmi, comandar: questo è il momento
Che ne decide. Eh! se Venezia in pace
Riman, degg'io chiuso e celato ancora
In questo asilo rimaner, siccome
L'omicida nel tempio? E chi d'un regno
Fece il destin, non potrà farsi il suo?
Non troverò fra tanti prenci, in questa
Divisa Italia, un sol che la corona,
Onde il vil capo di Filippo splende,
Ardisca invidïar? Che si ricordi
Ch'io l'acquistai, che da le man di dieci
Tiranni io la strappai, ch'io la riposi
Su quella fronte, ed or null'altro agogno
Che ritorla all'ingrato e farne un dono
A chi saprà del braccio mio valersi?

Quanta differenza tra questa situazione e quella del giorno in cui forte nel suo coraggio ed ebbro di vendetta assapora col pensiero l' emozione della battaglia, le gioie del trionfo. Il ricordo delle offese ricevute impronta della più alta efficacia il fremito di quest'anima irrequieta.

E se ci faremo presente il Carmagnola, quando altero del proprio generoso sentire e insofferente dell'altrui comando respinge gli egoistici consigli dei commissari veneti, e nell'ebbrezza del perdono restituisce libertà ai nemici vinti ma prodi; quando nell'espansione del sentimento d' amico abbraccia e conforta sulla via dell'onore il giovinetto Pergola; quando ingenuo e fidente in sè stesso non pensa agli intrighi che lo avvolgono, non prevede, come il cauto Gonzaga, la vil trama che gli si ordisce; quando dinanzi al senato veneziano, che lo accusa di tradimento, chiede colla serena dignità dell' uomo senza macchia di usar del diritto di pubblica difesa e negatogli superbamente, acquista a un tratto la tremenda consapevolezza del suo infortunio, s'appella con sublimi concetti al giudizio della posterità, finchè, dileguatasi ogni speranza di salvezza, si ricompone e prorompe contro il doge in quelle eroiche parole.

. . . . Indegno!
Tu mi rendi a me stesso. Tu credesti
Ch'io chiedessi pietà, ch'io ti pregassi:
Tu forse osasti di pensar che un prode
Pei giorni suoi tremava. Ah! tu vedrai
Come si mor. Va; quando l'ultim'ora
Ti coglierà sul vil tuo letto, incontro
Non le starai con quella fronte al certo
Che a questa infame, a cui mi traggi, io reco.

Quando chiuso in prigione, senza fierezza ca-

toniana, senza disperato furore, ma in preda a tutto lo strazio della sua sventura, si abbandona portato dall'amore al pensiero della moglie e della figlia, e ricorda con entusiasmo le ebbrezze della prosperità, e ti opprime collo sconforto del miserando stato presente; quando infine prostrato dalla presenza di quelle due creature infelici, attinge dalla speranza d'un lieto avvenire estraumano la forza di sublime rassegnazione, e more raccomandando Antonietta e Matilde al Gonzaga con quelle serene parole:

Amico,
Tu le soccorri, a questo infausto loco
Le togli; e quando rivedran la luce
Di' lor... che nulla da temer più resta.

noi avremo colto gli aspetti più geniali di questo carattere multiforme, le situazioni più vere, più finamente ritratte dalla splendida fantasia del poeta in tutto il corso del dramma. Sulla fine del quadro l'animo del lettore è all'estremo del πάθος. C'è un sentimento così profondo, e tale esuberanza d'affetti delicati, di passioni strazianti, che ti domina, ti strappa le lagrime. L'ultimo monologo del conte è stupendamente vero e così gravido di contrasti drammatici, che io non posso tenermi dal riferirlo per intero:

A quest'ora il sapranno. O perchè almeno
Lunge da lor non muoio. Orrendo, è vero,

Lor giungeria l'annunzio; ma varcata
L'ora solenne del dolor saria;
E adesso innanzi ella ci sta: bisogna
Gustarla a sorsi e insieme. O campi aperti!
O sol diffuso! o strepito dell'armi!
O gioie di perigli! o trombe! o grida
De' combattenti! o mio destrier! tra voi
Era bello il morir. Ma... ripugnante
Vo dunque incontro al mio destin, forzato
Siccome un reo, spargendo in sulla via
Voti impotenti e misere querele?
E Marco, anch'ei m'avria tradito! O vile
Sospetto! o dubbio! oh potess'io deporlo
Pria di morir! Ma no: che val di novo
Affacciarsi alla vita, e in dietro ancora
Volgere il guardo ove non lice il passo?
E tu Filippo ne godrai! Che importa?
Io le provai quest'empie gioie anch'io:
Quel che vagliono or so. Ma rivederle!
Ma i lor gemiti udir! l'ultimo addio
Da quelle voci udir! tra quelle braccia
Ritrovarmi.... e staccarmene per sempre.
Eccole! O Dio, manda dal ciel sovr'esse
Un guardo di pietà.

L'ultima scena è di un'armonia, di una morbidezza, di una perfezione tecnica insuperabile.

La religione più ideale, più evangelica presta al poeta alti concetti che improntano la catastrofe di solenne commozione. Il Carmagnola, che tra gli amplessi della sposa e della figlia sente tutto lo strazio di una morte ignominiosa, e nella fede in

Dio e in un premio oltramondano trova la forza di non imprecare alla sventura, e perdonare all'offensore; il Carmagnola che negli estremi momenti fa solenne protesta della sua innocenza; e conforta l'adorata compagna della sua vita a trar giorni sereni e la prega a donargli un pensiero,

. . . . Quando squilleran le trombe,
Quando l'insegne agiteransi al vento,

e ricordarsi di lui che credea morire tra l'armi,

Il dì che segue la battaglia, quando
Sul campo della strage il sacerdote
Tra il suon lugubre, alzi le palmi, offrendo
Il sacrifizio per gli estinti al cielo;

il Carmagnola, che nel colmo del dolore raccoglie le lagrime di sua figlia, e da lei si distacca per sempre con quelle parole di stupenda bellezza:

E tu, tenero fior, tu che fra l'armi
A rallegrare il mio pensier venivi,
Tu chini il capo. Oh! la tempesta rugge
Sopra di te! tu tremi, ed al singulto
Più non regge il tuo sen; sento sul petto
Le tue infocate lagrime cadermi:
E tergerle non posso: a me tu sembri
Chieder pietà, Matilde: ah! nulla il padre
Può far per te; ma pei diserti in cielo
C'è un padre, il sai. Confida in esso e vivi
A dì tranquilli, se non lieti: ei certo
Te li prepara. Ah! perchè mai versato
Tutto il torrente dell'angoscia avria

Sul tuo mattin, se non serbasse al resto
Tutta la sua pietà? Vivi e consola
Questa dolente madre. Oh! ch'ella un giorno
A un degno sposo ti conduca in braccio;

è una figura che poeticamente grandeggia, e resta fra le creazioni più geniali dell'arte italiana.

E quanta verità, elevatezza di concetto, efficacia artistica non troviamo nel colloquio tra Marco e Marino; e nel monologo di Marco sul principio dell'atto IV? Il primo è una viva rappresentazione di quella lotta, che pel Manzoni forma il carattere del secolo, tra l'egoismo e la malintesa ragione di stato, e la virtù schietta o generosa.

La splendida difesa che Marco fa del conte Carmagnola, è l'espressione della coscienza storica manzoniana.

Il secondo è un quadro finito di un animo in preda al rimorso. Nemico della dissimulazione, entusiasta della grandezza, devoto alla fede verso il Carmagnola, è caduto anche lui nella trama ordita all'insigne capitano dal senato veneziano. Colto in un momento di debolezza si è reso anch'egli complice di un delitto. Per conservare una vita disonorata, ha tradito l'amico. Questa coscienza l'opprime; vorrebbe sperare clemenza, credere ancora alla salvezza del conte, ma non vede attorno a sè che astuzie, inganno, tradimento: vorrebbe tornare indietro, ma non trova la via. Il suo destino è irrevocabile. Il dubbio, il rimorso lo straziano; ma egli non può far

nulla per sottrarsi a questa situazione miseranda. Uno stato psicologico tanto grave e solenne non poteva essere più finamente ritratto. L' addio alla patria che chiude il monologo, è l'espressione disperata dell'animo che stanco di lottare s'abbandona passivo al gioco nefando della fortuna. È un finale condensato, ed efficacissimo nella sua semplicità.

Terra ov'io nacqui, addio per sempre: io spero
Che ti morrò lontano, e pria che nulla
Sappia di te: lo spero: in fra i perigli
Certo per sua pietade il ciel m'invia,
Ma non morrò per te. Che tu sii grande
E gloriosa che m'importa? Anch'io
Due gran tesori avea, la mia virtude,
Ed un amico; e tu m'hai tolto entrambi.

Ma più che nel *Carmagnola*, la fantasia poetica del Manzoni si rivelò in tutto il suo splendore nell'*Adelchi*, tragedia sotto l'aspetto letterario, molto più perfetta della prima. C'è un senso d' arte più squisita, una vena di poesia più limpida e ricca, un'armonia più casta e solenne, un'idealità più serena e affascinante, una perfezione tecnica insomma e nell'insieme e nelle parti più minute, che colloca questo monumnnto tra i più grandi della nostra letteratura.

L'ingegno manzoniano più maturo, più emancipato dalla convenzionale servitù al vero storico, qui si abbandona con maggiore libertà alle sue creazioni origi-

nali. La grandezza dei fatti che si svolgono con rapidità e interesse, quell'intreccio di tradimenti e di inaspettate vicende, che sfasciano un regno più che secolare, la presenza di un nuovo straniero, da cui spera invano salute, *un vulgo disperso che nome non ha*, quel non so che, di grandioso che si attacca al personaggio più insigne del medio evo, l' entusiasmo religioso di Martino, la figura celestiale di Ermengarda, la miseranda catastrofe di Desiderio, la idealità e la tragica fine di Adelchi, tutto il quadro insomma semplice in mezzo a tanto splendore di poesia, vivo e trasparente di colorito, lascia nell'animo del lettore un' impressione seria e profonda.

Attorno al protagonista si accumula tanta elevatezza di concetti, tanta varietà d' affetti, tanta ricchezza di commoventi situazioni, che rendono questo carattere stupendamente vero nella sua idealità. C'è anacronismo di pensieri, mancanza di verità storica, lirismo soverchio; ma questi difetti che viziano il dramma, non offendono l' arte, non guastano l'effetto estetico.

Bella è la figura dell'eroe longobardo, quando il padre ce lo descrive circonfuso di gloria in atto di piombar rovinoso sul nemico,

. . . . qual su la preda
Giovinetto sparviero, e nella strage
Spensierato tuffarsi e su la turba

De' combattenti sfolgorar siccome
Lo sposo nel convito.

Nobile quando invitato da Desiderio alla vendetta, alla guerra, per debito filiale non ricusa, ma franco ne espone i pericoli, e senza dissimulare la slealtà de' suoi, il religioso timore della potenza morale di Adriano, esclama :

Odio l'aurora che m'annunzia il giorno
Della battaglia; incresce l'asta e pesa
Alla mia man, se, nel pugnar, guardarmi
Deggio dall'uom che mi combatte al fianco.

Sovranamente grande, se in preda al contrasto fra le sue generose aspirazioni, e il destino che gli comanda di rintuzzarle, con profondo senso storico, con elevatezza morale tutta moderna, manifesta al suo compagno d'armi Anfrido il proprio increscimento per una guerra ingloriosa nel fine, ingiusta e disumana ne' mezzi, e deplora le ignominie dell'età sua :

. . . . Anfrido,
Qual guerra! qual nemico! Ancor ruine
Sopra ruine ammucchierem; l'antica
Nostr'arte è questa; ne' palagi il foco
Porremo e ne' tuguri; uccisi i primi,
I signori del suolo, e quanti al caso
Nell'asce nostre ad inciampar verranno,
Fia servo il resto, e tra di noi diviso;
E ai più sleali e più temuti, il meglio
Toccherà della preda.– Oh! mi parea,

Pur mi parea che ad altro io fossi nato,
Che ad esser capo di ladron; che il cielo
Su questa terra altro da far mi desse
Che, senza rischio e senza onor, guastarla.
O mio diletto! O de' miei giorni primi,
De' giochi miei, dell'armi poi, de' rischi,
Solo compagno e de' piacer; fratello
Della mia scelta, innanzi a te soltanto
Tutto vola sui labbri il mio pensiero.
Il mio cor m'ange, Anfrido; ei mi comanda
Alte e nobili cose; e la fortuna
Mi condanna ad inique; e strascinato
Vo per la via, ch'io non mi scelsi, oscura,
Senza scopo; e il mio cor s'inaridisce,
Come il germe caduto in rio terreno,
E balzato dal vento.

Eroico infine quando raccoglie i longobardi fuggenti e li spinge a morte onorata in battaglia.

Al principio dell'atto 5º Adelchi è chiuso in Verona: la rovina de' longobardi è decisa: Brescia è in mano de' Franchi: Desiderio prigione di Carlo: egli circondato dalla viltà e dal tradimento, che tra poco apriranno le porte al nemico. Il monologo che il giovine eroe pronunzia in questo momento solenne, è d'una verità ed efficacia insuperabili. Quel senso fine d'analisi psicologica che tanto segnala l'arte manzoniana, qui si rivela in tutta la sua potenza. Il travaglio di un animo, che tutto compreso della devozione filiale verso il padre, non trova la via di compiere il dover suo: che valoroso e

leale, non vede attorno a sè che infidi e codardi: cho stanco e vinto dalla sventura, ma sempre presente a sè stesso, oscilla tra vani consigli, finchè si determina alla fuga, nella quale vede l'ultima speranza di vendicare il proprio genitore, tutto ciò è ritratto senza esagerazione, con quel sentimento misurato del vero che è proprio di tutti i grandi artisti.

Ma dove la figura di Adelchi tocca il fastigio della grandezza, e riflette con fedeltà l'animo nobile del Manzoni, è nella penultima scena dell'atto 5°, quando morente prega al fiero nemico rispetto per la sventurata canizie del padre suo, e questo conforta con sensi sublimi che si esplicano nella parola vigorosamente scultoria. Il più elevato spirito democratico, il più alto sentimento morale, la più serena idealità, animano questa scena piena di forza e di tragica solennità.

. . . . Cessa i lamenti
Cessa, o padre, per Dio! Non era questo
Il tempo di morir? Ma tu che preso
Vivrai, vissuto nella reggia, ascolta.
Gran secreto è la vita, e nol comprende
Che l'ora estrema. Ti fu tolto un regno:
Deh! nol pianger: mel credi. Allor che a questa
Ora tu stesso appresserai, giocondi
Si schiereranno al tuo pensier dinanzi
Gli anni in cui re non sarai stato, in cui
Né una lagrima pur notata in cielo

Fia contra te, nè il nome tuo saravvi
Con l'imprecar dei tribolati asceso.
Godi che re non sei; godi che chiusa
All'oprar t'è ogni via: loco a gentile
Ad innocente opra non v'è: non resta
Che far torto o patirlo. Una feroce
Forza il mondo possiede, e fa nomarsi
Dritto: la man degli avi insanguinata
Seminò l'ingiustizia; i padri l'hanno
Coltivata col sangue: e omai la terra
Altra messe non dà. Reggere iniqui
Dolce non è: tu l'hai provato, e fosse,
Non dee finir così? Questo felice,
Cui la mia morte fa più fermo il soglio,
Cui tutto arride, tutto plaude e serve,
Questo è un uom che morrà.

Infine la morte d'Ermengarda è senza dubbio la creazione più delicatamente geniale, più poeticamente perfetta che sia uscita dalla penna del Manzoni. Ermengarda è un fantasma, che illumina e passa, più che il ritratto intero di un carattere di donna; è una creatura in abbozzo più che persona: ma è un fantasma di rara bellezza, una creatura che ti commove sino alle lagrime, e ti trasporta nell'aere spirabile della più serena virtù. In mezzo a tanta ferocia di passioni, scoppio di odî e vendette, intreccio di ingiustizie e tradimenti, questa figura ideale che implora pace e perdono pei suoi oppressori e more sospirando felicità in una

vita seconda, è sublime. C'è in tutto il quadro un senso di profonda malinconia, un contrasto variato di pensieri miti e strazianti, un aleggiar d' immagini gentili, un'armonia delicata nella sua finitezza, che producono l'estremo dell'emozione.

La situazione di Ermengarda non può essere più drammatica. Spaventosa riuscirebbe la sua agonia senza il conforto di una vita oltramondana. Illibata come il giorno delle sue nozze, ma coll'onta indegna di un codardo ripudio, essa reduce di Francia nella terra natale, ha ottenuto dal padre di finire i travagliati suoi giorni nel monastero di Brescia. Assisa all'ombra di un tiglio nel giardino sente mancarsi la vita. Da quel sacro recinto spira un'aura soave di religione che riconforta l' animo della morente straziato dalla coscienza della sua immeritata sventura. Ma non impreca , non freme : sgombra la mente di cure terrene , leva al cielo i suoi desiderî e prega *per quei che soffrono* , *per quelli che fan soffrire*, *per tutti* . . . . . . al momento in cui tutto s'obblia corre col pensiero a quel giorno in cui Desiderio e Adelchi non negarono a una reietta amorosi abbracciamenti: e a Carlo, alla causa del suo martirio, al feroce nemico del padre, del fratello , di tutta la stirpe sua , ripensa senza rancore, e santamente perdona.

Ermengarda si è così elevata alla più alta idealità: e il Manzoni quasi pentito di questo trasuma-

narsi del suo personaggio, lo ravvicina subito alla realtà. Essa non dimentica la sua condizione di regina e di sposa; e l'immagine di colui che primo le fece assaporare le ebbrezze della vita terrestre, le si affaccia importuna alla mente. La preghiera che rivolge ad Ansberga di comporre la propria salma nel sepolcro, e non sottrarle l'anello di sposa; il dubbio, la speranza lontana che Carlo, *per ammenda tarda ma dolce ancor*, richiegga quella spoglia fredda che viva ripudiò, improntano la figura di Ermengarda di profonda verità umana. Questo senso della realtà, che non abbandona mai il nostro poeta, si determina ancor più schiettamente quando essa fatta consapevole dell'inverecondia di Carlo passato ad altre nozze, cade come tramortita, e nel riaprir gli occhi alla luce, rende, in preda al delirio, più straziante la sua agonia. Il soliloquio che pronunzia in questo stato è una pittura stupenda dei fantasmi fluttuanti nel suo animo travagliato. Qui c'e il dramma vero, umano, profondo. Uu'aura di poesia schietta e passionata spira in quei rapidi passaggi dalla gelosia per la rivale all'amore ardente per Carlo, in quell'ingenuo abbandonarsi dell'immaginazione ai virginei pensieri della prima felicità coniugale, in quel confidente rimpianto del passato fatto a Bertrada.

. . . . Amor tremendo è il mio

Essa dice a Carlo:

Tu nol conosci ancora; oh! tutto ancora
Non tel mostrai; tu eri mio, secura
Nel mio gaudio io tacea: nè tutta mai
Questo labbro pudico osato avria
Dirti l'ebbrezza del mio cor segreto.
— Scacciala per pietà! Vedi; io la temo,
Come una serpe: il guardo suo m'uccide.
— Sola e debol son io: non sei tu il mio
Unico amico? Se fui tua, se alcuna
Di me dolcezza avesti... Oh! non forzarmi
A supplicar così dinanzi a questa
Turba che mi deride... Oh cielo! ei fugge!
Nelle sue braccia... io muoio!

Il De Gubernatis ha voluto trovare in questi versi caldi di passione un accenno alla storia intima degli amori tra il Manzoni ed Enrichetta Blondel, a cui l'Adelchi è dedicato. Checchè ne sia di questa ipotesi, egli è certo che qui si tratta di una concezione geniale, profondamente ispirata.

Nè crediamo menomare la originalità manzoniana ricordando a proposito di Ermengarda la morte di Caterina d' Aragona nell' *Enrico VIII* di Shakespeare. La situazione è pressochè identica; e i sentimenti che sgorgano dall'animo di queste due vittime innocenti di un marito infido e crudele, hanno molta rassomiglianza tra loro. Entrambe eccitabili di fantasia ma d'indole buona e affettuosa

sono rassegnate al loro destino. Entrambe si rassecurano sotto l'usbergo del sentirsi pure e posano in cielo i loro desideri. Entrambe perdonano all'autore della propria sventura. Entrambe chiedono che la loro urna sepolcrale non sia defraudata delle insegne di regina. Ma il dolore di Caterina è più severo nella sua profondità e non disgiunto da una certa calma e alterezza regolare: quello di Ermengarda è più ingenuo, più affettuoso. Il delirio di questa ci sembra più finito, più poeticamente bello della visione di quella.

Il trapasso di Ermengarda è tragicamente solenne; e la funebre elegia che il Manzoni intuona all'agonizzante, è, non dubitiamo dirlo, il canto più perfetto e sublime di tutta la lirica cristiana moderna.

Nè va dimenticato tra i pezzi più belli dell'Adelchi il passaggio delle Alpi, di Martino, che è un capolavoro nel genere pittoresco.

C'è una vena così limpida di poesia, una ricchezza così variata d'immagini, che nasconde tutte le difficoltà del soggetto. L'arte più profondamente meditata nulla detrae all'esuberanza fantastica, al sentimento ispirato del diacono ravennate. Anche qui c'è la stessa evidenza, lo stesso senso squisito della natura, la stessa gradazione e freschezza di colorito, la stessa precisione e sobrietà di linguag-

gio, che rendono immortali le descrizioni dei *Promessi Sposi.*

Le qualità di lingua e di stile del *Carmagnola* e dell'*Adelchi*, sono quelle di tutti i grandi monumenti d'arte· Il Manzoni, dice bene F. De Sanctis, sotto pretenzioni romantiche è sempre plastico come un classico, preciso come un moderno.

La sua maniera poetica nella storia della tragedia italiana, è affatto nuova e originale. In questi due poemi non c'è mai nulla di esagerato, di convenzionale, d'imitato. Tutto è semplice e spontaneo; tutto deriva dall'osservazione e dalla impressione individuale del poeta. Lo stile nel Manzoni è veramente l'uomo, il riflesso cioè di quella candida sincerità, temperanza, euritmia che distingue il suo talento, l'espressione schietta e intera del suo concetto. Lontano da ogni ricercatezza, e soverchio ornamento, nemico di ogni intoppo e oscurità, come della trascuranza volgare, dà all' esposizione un colorito sempre elegante e geniale. Il materiale linguistico è schiettamente italiano. Un purista potrebbe forse notargli qualche voce d' uso troppo moderno, qualche frase di sapore non classico. Ma si è sciupato tanto tempo e ingegno a combattere il purismo, che non val più davvero la pena di difendere il Manzoni da certe accuse.

Infine il verso sciolto endecasillabo del nuovo dramma è un'altra sua creazione di cui la letteratura tragica deve sapergli grado. Non prosaico e

compassato come nelle tragedie del **500** , non ridondante e monotono come nel Monti, non ruvido o disarmonico come nell'Alfieri, esso serba sempre giusta misura, artistica varietà. Or nobile, or piano, ora spezzato, or pieno e sonoro, or largo, or conciso, sempre abilmente accentuato, si piega a tutte le intonazioni, a tutte le sfumature dei concetti; è la voce melodica dei sentimenti diversi del poeta. W. Goethe che ne era innamorato , scrisse che il verso tragico manzoniano imita il recitativo libero al punto che declamato con anima e intelligenza , sarebbe suscettibile d'accompagnamento musicale.

Ma oltre l'artista nell'*Adelchi* e nel *Carmagnola* c'è il patriota, il poeta italiano, che dà a questi due monumenti un'altra importanza nazionale e civile. Nè qui l'intento politico o morale è a scapito dell'arte come nelle tragedie dell'Alfieri, e del Niccolini: perchè il patriottismo manzoniano non è polemico, tribunizio, violento; non dà in invettive, non si stempera in vuote generalità, non forza ai suoi scopi la storia e la verisimiglianza, ma è un sentimento mite insieme e profondo che sgorga dal seno stesso dell'azione, dall'indole medesima de' fatti e de' personaggi, e quando si accumula grave nell'animo, erompe in quegl'intermezzi staccati, che, noi già lo dicemmo , sono i monumenti più perfetti della nostra lirica civile.

FINE

DICHIARAZIONE

A nessun altro meglio che ad un povero autore, obbligato a rivedere le bozze d'un proprio scritto, si attaglia il proverbio che « chi vede una pagliuzza nell'occhio altrui, non vede una trave nel suo.» Proprio così. Il pensiero precorre la vista nel leggere e molti errori ci sfuggono. A questa nostra parte di colpa aggiungasi quella del tipografo e la somma torna precisa.

Perciò invece di fare una lunghissima lista di ERRATA-CORRIGE, come ci occorrerebbe, è meglio rimettersene all'intelligenza del benigno lettore. Già, *chi legge corregge.*



ALTRI SCRITTI PUBBLICATI DALL'AUTORE

Ricordo di Tommaso Giorgi. — Pisa, 1876.

Il romanzo a tesi — A proposito della pubblicazione di un nuovo romanzo col titolo — *Ada ovvero la riabilitazione d'una donna.* — Parma, 1877.

Il Dramma filosofico sociale e la Donna e lo Scettico di Paolo Ferrari. — Parma, 1877.

L'Istruzione e l'Educazione *considerate in sè e in rapporto alla famiglia, alla scuola, alla società.* Discorso letto in Camerino nella solenne premiazione del 3 Giugno 1877. — Camerino, 1877.

Arte e Critica. — Siracusa, 1878.

La Critica moderna e il Rinascimento. — Siracusa, 1878.

Memorie ed Auguri. — Versi per le nozze Brunetti-Carruccio. — Siracusa, 1878.

La Scuola e la Vita civile. — Discorso letto in Siracusa nella solenne premiazione del 1 Giugno 1879. — Siracusa, 1879.



